





QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE UND KUNSTTECHNIK

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT

MIT UNTERSTÜTZUNG DES
ÖSTERREICHISCHEN K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT
IM VEREINE MIT FACHGENOSSEN

BEGRÜNDET VON

RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG.

NACH DEM TODE DR. ALBERT ILGS

FORTGESETZT VON

DR. CAMILLO LIST.

NEUE FOLGE. XV. BAND.

VASARISTUDIEN

VON

WOLFGANG KALLAB.

MIT EINEM LEBENSBILDE DES VERFASSERS AUS DESSEN
NACHLASSE HERAUSGEGEBEN

VON

JULIUS v. SCHLOSSER.

WIEN 1908 LEIPZIG

KARL GRAESER & KIE. B. G. TEUBNER.

VASARISTUDIEN

VON

WOLFGANG KALLAB

MIT EINEM LEBENSBILDE DES VERFASSERS
AUS DESSEN NACHLASSE
HERAUSGEGEBEN

VON

JULIUS v. SCHLOSSER



WIEN 1908 LEIPZIG
KARL GRAESER & K^IE B. G. TEUBNER

K u. k. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt, Brünn.

Inhalt.

III. Teil. Historische, kritische, ästhetische Gesamtansicht.

Anhang.

Vorwort des Herausgebers.

Der gelehrten Forschung wird hiemit ein Werk übergeben, das zu vollenden dem in vollster Jugendkraft durch ein tückisches Verhängnis seinen Studien entrissenen Verfasser nicht mehr Frist gegeben war. Über den in ungewöhnlichem Maße begabten Jüngling mag die nachfolgende Lebensskizze den Leser orientieren; sie ist, ursprünglich als Nekrolog im XXVI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses erschienen, mit Genehmigung des hohen Oberstkämmereramtes Sr. k. u. k. apost. Majestät hier nochmals abgedruckt worden. Das schien uns um so mehr am Platze, als Kallabs Werk, an dessen Notwendigkeit und Berechtigung wohl kein mit der Sache Vertrauter zweifeln wird, einen Grundstein der kunsthistorischen Quellenforschung bilden und seinen Namen in der Literatur dauernd festhalten wird. Eine philologisch-kritische Arbeit gleich der vorliegenden, ist für den wichtigsten unserer Quellenschriftsteller bisher noch nicht geleistet worden; eine Tatsache, die die mangelhafte Fundierung der neueren Kunstgeschichte ebensowohl beleuchtet, als den großen Vorteil, den die Schwesterwissenschaft der Archäologie aus ihrer alten Verbindung mit der Philologie gezogen hat.

Hier sollen nur wenige orientierende Worte über die Grundsätze der Edition folgen. In leidlich druckfertiger Reinschrift hat Kallab eigentlich nur die Behandlung der Textgeschichte der ersten Auflage Vasaris bis zur guten Hälfte des Kapitels über Autopsie, sowie den größeren Teil des Abschnittes über die Tradition hinterlassen. Für alle übrigen habe ich den großenteils durchgearbeiteten Entwurf letzter Hand dem Druck zugrunde gelegt. Davon fehlt nur ein Teil des § 4 über die Handzeichnungen, Stiche und Bildnisse, den der Verfasser nicht mehr unter Dach und Fach bringen konnte; die

vorhandenen Exzerpte erwiesen sich leider als ungeeignet zum Abdruck; so habe ich es vorgezogen, die übrigens nicht allzu bedeutende Lücke offen zu lassen. Der dritte von Kallab geplante historisch-ästhetische Teil ist leider nur in einigen Bruchstücken und Entwürfen vorhanden; ich habe davon alles aufgenommen, was mir irgendwie als druckreif erschienen ist. Desgleichen habe ich mir nicht versagen können, das ausgearbeitete Fragment über Vasaris Jugendjahre hier aufzunehmen, obwohl es Kallab zugunsten seiner Regesten verworfen und nur einen Teil davon, die Beziehungen seines Autors zu Pollastra in einer noch zu erwähnenden Rezension behandelt hat.

Wie man aus dem folgenden sieht, ist also der Schwerpunkt der ganzen Arbeit, die Textgeschichte Vasaris, glücklicherweise zu retten gewesen. Der Herausgeber hat sich zur Pflicht gemacht, zumal bei der im ganzen leidlich abgeschlossenen Form des zweiten Teiles keine Zeile des Entwurfes ohne Notwendigkeit zu ändern, selbstverständlich auch dort nicht, wo seine eigenen Ansichten mit denen des verstorbenen Freundes nicht im Einklange waren. Nur offenkundige „sviste" sind verbessert, kleinere Lücken stillschweigend geschlossen worden. Eine Nachprüfung des gesamten Materials wäre einer neuen Bearbeitung fast gleich gekommen; sie ist deshalb, von zahlreichen Stichproben abgesehen, unterlassen worden. Wer Kallab gekannt hat, weiß, daß man sich auf die Exaktheit seiner Angaben, auf seine unbedingte wissenschaftliche Redlichkeit und Sicherheit verlassen durfte. An vielen Stellen mußten jedoch Anmerkungen und Verweise ergänzt oder richtig gestellt werden; an andern, wo der Gedankengang des Verfassers nicht mehr zu rekonstruieren war, hat der Herausgeber es vorgezogen, nichts aus eigenem hinzu zu tun. So werden Fugen und Verzahnungen an vielen Stellen sichtbar sein, namentlich im letzten Teil der Regesten und besonders in der Textgeschichte der zweiten Auflage. Das gilt besonders von dem Kapitel über „Tradition und Gewährsmänner". Hier war Kallab noch zu keiner endgültigen Fassung gekommen; das Ganze mußte also aus den verschiedenen zum Teile unvollständigen Entwürfen redigiert werden. Auf diese Weise ist sicher manches in den Text gekommen, was einem weiter fortgeschrittenen Standpunkt des Verfassers nicht ent-

sprochen hätte. Auch werden trotz aller Sorgfalt manche Irrtümer stehen geblieben sein; der billig Denkende wird darüber hinwegsehen. Uns war daran gelegen, die umfängliche und tiefgründige Arbeit des Verstorbenen so weit als irgend möglich ohne fremde Bestandteile zu konservieren und für die gelehrte Forschung zu retten. Deshalb sind auch stilistische Härten, wie sie nun einmal einem Entwurfe anhaften, nur in den dringendsten Fällen beseitigt worden. Ohne die aufopferungsvolle Hilfe meiner Freunde und Kollegen Hermann Julius Hermann und Arpad Weixlgärtner wäre es mir auch, bei dem Zustand der uns vorliegenden Manuskripte, kaum möglich gewesen, die mühselige Arbeit des Korrekturlesens gedeihlich zu Ende zu bringen. Dieser beiden wackeren Helfer sei daher an dieser Stelle mit besonderem Danke gedacht.

Als Kallabs Vasaristudien fast schon zu ihrer gegenwärtigen Form gediehen waren, erschien das Buch des Italieners Scoti-Bertinelli über den Aretiner. Mit ihm hatte er sich also auseinander zu setzen; wie er das getan hat, zeigt die Rezension in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“, die der engen Beziehungen zu dem nunmehr vorliegenden Werke und ihres großen inneren Wertes halber hier noch einmal im Anhange abgedruckt erscheint.

Von einem Register wurde nach einiger Überlegung abgesehen; seine Grenzen wären schwer zu fixieren gewesen. Das Buch Kallabs ist nicht für rasche Leser bestimmt, ist keine Materialsammlung, deren Brauchbarkeit und Wert in solchem Corollar beschlossen ist; es ist eine exakte philologische Arbeit, die nur in ihren Zusammenhängen studiert und genutzt werden kann und soll.

So möge denn dieses Buch als Torso hinausgehen und den Nutzen stiften, dessen sich sein Verfasser nicht mehr erfreuen darf.

WIEN, im Herbste 1907.



Nachrichten über das Leben des Verfassers. [1])

> E una vera falange, che pretende camminar di fronte con me, e col suo strepito e colle sue ciarle rallenta di molto quella fretta, ch'io avrei d'andar innanzi.
>
> Ippol. Nievo, Le confessioni d'un ottuagenario, cap. V.

„Das ist ein wahrer Heerhaufen, der da mit mir vorzurücken verlangt und mit seinem Lärm und seinen Possen mich gar sehr aufhält, der ich doch so große Eile hätte, vorwärts zu kommen." Diese Worte, dem besten historischen Roman entnommen, den die Italiener nach Manzonis berühmtem Hauptwerk besitzen, wollte der frühgeschiedene Freund ursprünglich an die Spitze der nunmehr im Druck vorliegenden Arbeit setzen, der letzten die ihm auszuarbeiten Frist gegeben war, seinen Studien über Vasaris Leben und Werk. Er hat sie dann wohl deshalb getilgt, weil sie ihm seiner zurückhaltenden Art nach als etwas prätentiös und Mißdeutungen ausgesetzt erscheinen mochten, gedacht hat er dabei an die zahlreichen und stacheligen Probleme, die sich einer Bearbeitung der Textgeschichte seines Autors in den Weg stellen. Heute will uns dieses Motto in doppelter Hinsicht als ominös erscheinen, obwohl harmlos gemeint und ebenso harmlos von dem uns jäh entrissenen Freunde aufgenommen, den in voller Jugendkraft, mitten im eifrigsten Schaffen, Todesahnungen gar nicht beschleichen konnten. Stammt es doch aus dem Nachlasse eines ganz jung und gleichfalls in völliger Kraft einem tückischen Verhängnis

[1]) Von wenigen Änderungen abgesehen, ist obige Biographie mit Genehmigung des hohen Oberstkämmereramtes und im Einverständnisse mit der Redaktion, aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXVI, Heft 4, wörtlich abgedruckt.

erlegenen Dichters, zugleich aus seinem größten und reifsten Werk, den „Erinnerungen eines Achtzigers“ von Ippolito Nievo aus Padua; ich selbst habe Kallab auf dieses mir seit langem vertraute und liebe Buch aufmerksam gemacht, und er hatte es mit der ihm eigenen liebenswürdigen Hingabe zu lesen begonnen. Nievo, der seit früher Jugend als Offizier und Kriegskommissär unter Garibaldi an den Kämpfen seiner Heimat tätigen Anteil genommen hatte, ist, noch nicht dreißigjährig, 1860 auf der Rückkehr von Sizilien samt allen seinen Truppen und der ganzen Bemannung mit dem alten, seeuntüchtigen Dampfer untergegangen, der wie zum Hohn den Namen „Ercole“ trug und ihn nach schon geschlossenem Frieden heimführen sollte: ein tragisches Schicksal für einen Jüngling voll hochfliegender Pläne, der wiederholt dem Tod auf dem Schlachtfelde furchtlos ins Auge gesehen hatte. Erst aus seinem Nachlasse sind die „Memorie d'un ottuagenario“ herausgegeben worden; so ist sein Hauptwerk, ohne daß er die letzte bessernde Hand anlegen konnte, auf die Nachwelt übergegangen. Und weil wir heute wissen, daß Wolfgang Kallab ein im Typischen verwandtes Schicksal beschieden war, berührt uns die Wahl jenes Mottos und sein Inhalt schwermütig und ahnungsvoll.

I. Bildungsgeschichte.

Es ist nicht leicht, Fernerstehenden ein Bild von dem inneren Wesen eines Menschen zu geben, dem es nicht vergönnt war, das, was ihn innerlich beschäftigte, ausreifen zu lassen und in bleibenden Formen zu festigen. Wenn es sich um einen Werdenden handelt, einen in Saft und Kraft des Wachstums Aufschießenden, so entgeht der, der ein solches jäh und vorzeitig gebrochenes Leben zu schildern unternimmt, nicht leicht dem Verdachte, daß er aus Ansätzen, die vielleicht nur ihm bemerkbar waren, voreilige Schlüsse auf die Zukunft gezogen habe. Was uns von Kallabs reichem Innenleben übrig geblieben ist, sind Fragmente, und das einigende geistige Band zwischen ihnen wiederherzustellen, ist sehr schwierig, vielleicht unmöglich. Für manches werden auch nur die, die dem Geschiedenen nahe gewesen sind, den richtigen Stand-

punkt gewinnen können; ihnen seien daher diese Blätter der Erinnerung besonders zugeeignet. Wenn sie den Umfang eines herkömmlichen Nachrufs um ein Bedeutendes überschreiten, so möge man das nicht einzig und allein auf das Kerbholz privater Freundesinteressen setzen. Kallab war allerdings ein geistig so hochstehender und singulärer Mensch, wie der Verfasser kaum einen zweiten seiner Art kennen zu lernen das Glück gehabt hat. Aber das was ihn innerlich bewegt und erfüllt hat, ist dank einem tückischen Schicksal, nur zum allerkleinsten Teile, in schwachen Reflexen nach außen gedrungen; es blieb ihm versagt, sein Lebenswerk, das sicher ein hoher und schöner Bau geworden wäre, über die tiefgelegten Fundamente hinauszuführen. So habe ich wenigstens den Versuch gemacht, soweit es in meinem Können lag, sein Lebensbild einheitlich und nach Möglichkeit geschlossen dem Andenken zu überliefern.

Wolfgang Kallab ist am 5. Juli 1875 zu Proßnitz in Mähren, dem Hauptstädtchen der fruchtbaren und fleißigen Hanna, geboren. Er enstammt von Vater- wie von Mutterseite her jenem tüchtigen und kernigen Schlage deutscher Kolonisten, die, in den Sudetenländern seit langem seßhaft, die wirtschaftliche Überlegenheit dieser Länder anderen Teilen unserer Heimat gegenüber begründet haben. Wie in Nordböhmen und Schlesien sind es die nüchternen und fleißigen Tuchmacher und Weber, die hier seit Kaiser Josefs Zeiten zumal als Pioniere der Industrie wirken, und aus einer Tuchmacherfamilie war denn auch Kallabs Vater hervorgegangen. Nicht nur in Äußerlichkeiten, wie in der Färbung seiner Sprechweise, auch in tiefer sitzenden Dingen hat Kallab seinen Ursprung nicht verleugnet. Dem ernsthaften, gründlichen, von eiserner Energie in der Anlage und Durchführung seiner Pläne erfüllten Vater, den die Söhne nur selten lachen gehört zu haben sich erinnerten, stand die in jungen Jahren heitere und lebensfrohe Mutter gegenüber, mit jenem leichtflüssigen Temperament gesegnet, das man ihrer Heimat Schlesien gerne und mit Recht zuschreibt. Für jeden, der Kallab gekannt hat, sind diese Elemente nicht aus dem Komplex zu trennen; ihrer glücklichen Mischung ist die Originalität seines Wesens entsprungen.

Kallabs Bildungsgeschichte ist ein so merkwürdiges Beispiel planmäßiger Erziehung und konsequenter Ausbildung vorhandener Anlagen, daß sie auch für weitere Kreise Interesse hat. Ich stütze mich bei den folgenden Notizen auf mündliche und schriftliche Mitteilungen des innigsten Vertrauten seines Lebens, seines Bruders, Herrn Bergingenieurs Dr. Otto Kallab in Brüx, dem ich für diese Förderung meinen herzlichsten Dank abzustatten schuldig bin.

Die ersten tiefen Eindrücke, die der Knabe im Elternhause erhielt, stammten aus dem Reiche der Tonkunst. Nach alter guter Sitte wurde die Hausmusik gepflegt und das Haus Kallab war in Proßnitz wie später in Graz ein Sammelpunkt aller derer, die Musik übten oder schätzten. Es waren Dilettanten im ursprünglichen und besten Sinne des Wortes, die hier zusammenkamen, und die Musik spielte nicht, wie so häufig, die häßliche Rolle einer Folie der Geselligkeit oder nichtigen Zeitvertreibes. Wie ernst es auch damit der stets führende Vater nahm, beweist nichts besser, als daß er schon in vorgerückten Jahren, als Vierziger, ein so schwieriges Instrument wie das Violoncell zu lernen unternahm und es darin so weit brachte, daß er imstande war, den Baß in leichteren Quartetten auszuführen. Was der kleine Wolfgang und sein Bruder zu hören bekamen und was sich ihnen tief in das unersättliche und bildsame Kindergemüt einprägte, waren die Meisterwerke der großen Tondichter. Aus dem Vaterhause hat Kallab jene reiche Kenntnis, jene innige Vertrautheit zumal mit der klassischen Kammermusik mitgebracht, die seine Freunde oft mit Staunen erfüllte und die ihn befähigt hat, ein so trefflicher Quartettspieler zu werden. Wie sein Bruder ein ausgezeichneter, das Maß herkömmlichen Dilettantismus weit überholender Cellist, so wurde Wolfgang ein fermer Geiger; auch daran hat der stets methodische und gründliche Vater, der die Söhne zur strenger Erfüllung ihres Pensums anhielt, höchst bedeutenden Anteil gehabt. Kallabs Technik entsprach seinem ganzen Wesen: gediegen und tüchtig, alles Brillante verschmähend, stets das Wesentliche des Ausdrucks ergreifend, voll von Frische und inpulsiver Jugendkraft. — Der diese Zeilen schreibt, ist eine leider nur zu kurze Reihe von Jahren mit ihm am selben Pult gesessen und erinnert

sich mit Rührung, wie Kallab in den ständigen Quartettsamstagen stets munter, anregend, pünktlich und eifrig am Platz gewesen ist.

Dem kleinen Wolfgang hat die Schule nie Sorgen gemacht; er lernte leicht und spielend und zählte durch seine offene und zugängliche Sinnesart allezeit zu den Lieblingsschülern seiner Lehrer. Gegen Ende der achtziger Jahre trat ein Ereignis ein, das in seiner ganzen weiteren Bildungsgeschichte Epoche gemacht hat; der Vater, müde der immer mehr sich verschärfenden nationalen nnd sozialen Zwistigkeiten in seiner Vaterstadt, gab die Advokaturskanzlei auf und zog sich nach Graz zurück, um von nun an völlig der Erziehung seiner Kinder zu leben. Und einen fürsorglicheren und in seinen Plänen klarer sehenden Vater hat es wohl selten gegeben. Er hat sich mit den Söhnen auf die Schulbank gesetzt, er ward nicht müde, ihre Hefte zu korrigieren und nach seiner ernsten Art jedem Fehler auf den Grund zu gehen; er ließ es sich angelegen sein, daß die Knaben die Grundprinzipien jeder Disziplin auffaßten, und in der Erklärung ihrer Zusammenhänge und Wechselbeziehungen hat er sich nie genug tun können. Für jeden, der Wolfgang Kallab gekannt hat, ist es klar, daß in dieser väterlichen Schule die unzweifelhaft vererbte Anlage zu methodischer Klarheit vertieft, der Widerwille gegen alle dilettantische Spielerei ausgebildet wurde, lauter Dinge, die für das Wesen unseres Freundes so sehr bezeichnend waren. So war der Knabe bald seinen Schulpensis überlegen; der jüngere Bruder, dem Wolfgang öfter bei seinen Schulaufgaben hilfreich zur Seite stand, empfindet heute noch in wehmütiger Rückerinnerung, wie auch die sprödesten Materien in diesem lebendigen Geiste sofort anschauliche Form gewannen und das Verständnis des anderen förderten. Hier regte sich schon der künftige Theoretiker im ursprünglichen Sinne des griechischen Wortes; denn für das Schauen ist Kallab wie kaum ein anderer prädestiniert gewesen. Der Vater sah aber nicht bloß auf Tiefe sondern auch auf Breite des Wissens; aufmerksam die Entwicklung des Sohnes verfolgend, griff er sogleich ein, wo er die Regung eines Talentes, eines Interesses zu spüren vermeinte. Er hatte sorgsam acht, ihm alle erdenkbaren

Hilfsmittel beizustellen, und so wanderten schwere Stöße von Büchern, den Grazer Bibliotheken entlehnt, oder als Geschenke auf Wolfgangs Arbeitstisch. Hier hat ein anderer Grundzug in Kallabs Wesen seinen Ursprung, die peinliche Gründlichkeit und das Bestreben, jedes Werkstück weit ausholend zu fundieren, ein Bestreben, das bei ihm trotzdem nie den Eindruck der Pedanterie gemacht hat. Nichts ist seinem frischen Wesen ferner gewesen als diese unholde Eigenschaft.

Sein frühestes Interesse galt der Erdbeschreibung. Es ist charakteristisch, wie der Vater mit der ganzen Familie ihm sofort auf dieses Gebiet folgt, nach seiner Weise dirigierend und ordnend. Der Zwölfjährige hält häusliche Vorträge über Livingstones und Stanleys Reisen und übt sich dabei frühzeitig an einem in Schule und Leben nur allzu vernachlässigten Wesen; auch da wird man den Keim zu einer Eigenschaft erkennen, die Kallab auszeichnete, der Prägnanz des Ausdruckes. Wir alle haben es in freundlicher Erinnerung, wie er kurz und treffend mit einem schlagenden Worte eine Sache zu umschreiben und zu kennzeichnen gewußt hat, wie er im Gespräche oft mit einer einzigen Wendung ganze Gedankenreihen aufzuhellen vermochte. Es ist charakteristisch, daß er in der Quarta als Bewerber um den Wartinger-Preis für steirische Geschichtskunde aufgetreten ist. Dabei war aber sein Wesen damals wie später jeglicher Altklugheit, allem Schulmeisterlichen und Trockenen entrückt; er blieb das heitere, offene, zutrauliche Kind, daß er immer gewesen war, wie ihm weiterhin die grauesten Studien nicht ein Atom von seiner urwüchsigen Jünglingsfrische geraubt haben.

Später wandte sich das Interesse des Heranwachsenden der deutschen Literatur zu; unter dem Einflusse eines vortrefflichen Lehrers trieb er mit gewohntem Feuereifer alt- und mittelhochdeutsche, daneben historische Studien. Große Exzerptensammlungen, die sich noch erhalten haben, zeigen, wie der Obergymnasiast sich systematisch durch die ganze deutsche Literatur von ihren Anfängen bis in das XIX. Jahrhundert durchgearbeitet hat, an der Hand der Originaltexte, aber nach seiner Weise auch Literaturgeschichten, Biographien, vor allem auch die allgemeine und Kulturgeschichte jedes Zeitalters nicht außer acht lassend. Ein gewaltiger Leser ist

Kallab von da an immer geblieben; es war erstaunlich, welche Fülle von Material er zu bewältigen und vor allem sich zu assimilieren gewußt hat. Es ist ein Wunder, daß er sich dabei seine gesunden, frischen Augen, in physischem wie in figürlichem Sinne gesprochen, erhalten hat. So ist es erklärlich, daß er damals daran dachte, Germanist zu werden; und naiv und rührend, aber in dieser Umgebung natürlich und frei von aller Prätention erscheint es, daß der Sechzehnjährige den Eltern ein mittelhochdeutsches Realienlexikon als Weinachtsgabe darzubringen gedachte. Das hatte bei ihm einen ganz anderen Sinn, als wenn jetzt ein junger Laureandus dem andern die geschmacklose Mode nachmacht, den Eltern oder der Braut langweilige Dissertationen über die vertracktesten, unmöglichsten Seminarthemen zuzueignen.

Der Vater, der dem Sohne auf dieses Gebiet nicht folgen mochte oder konnte, hatte sich unterdessen ein anderes ausersehen; auch hier war er der Pfadfinder, obwohl er selbst nicht geahnt hat, daß er damit den künftigen Lebenslauf seines Wolf bestimmte. Damals war an der Grazer Universität eine Lehrkanzel für Kunstgeschichte eingerichtet worden; der Vater, den jedes ihm neue Wissensgebiet unwiderstehlich anzog, hatte sich sofort als außerordentlicher Hörer inskribiert und zog, wie gewohnt, die ganze Familie in seiner lehrhaften Art in den neuen Interessenkreis hinein. Andere Bücher kamen ins Haus, zunächst die landläufigen Kompendien und Sammelwerke, die gemeinsam beschaut und besprochen wurden. Aber Kallab der Vater war so wenig wie der ihm nachartende Sohn dazu angetan, bei diesem Wissen aus zweiter Hand stehen zu bleiben, ihn dürstete nach lebendiger Anschauung. So trat er, nach sorgfältiger winterlicher Vorbereitung, im Frühjahre 1892 eine Reise nach Italien an, die ihn bis Neapel führte und von der er voll Begeisterung heimkehrte, einen ganzen Stoß Photographien nach den berühmtesten Kunstwerken, die er gesehen hatte, mitbringend. Das war der entscheidende Anstoß für die weitere Entwicklung Wolfgangs, der um dieselbe Zeit mit ein paar Kameraden eine Osterreise nach Venedig gemacht und die ersten bleibenden Eindrücke von bildender Kunst erfahren hatte; denn der Vater sah auch darauf, daß seine Söhne sich früh eine gewisse Selb-

ständigkeit erwürben. Nun wetteiferten Vater und Sohn miteinander. Aus unscheinbaren, zunächst regellosen Anfängen erwuchs ein ganz stattlicher Bilderapparat, der durch eine zwei Jahre später von Kallab Vater nach Frankreich, England und den Niederlanden unternommenen Reise sich ganz universal gestaltete. Kataloge aller großen Photographen und dicke Bilderrollen kamen ins Haus. Auf diesem Grunde hat Wolfgang, wieder durch den Vater angeleitet, jene umfassende Kenntnis und jene Vertrautheit mit der Formensprache der Werke bildender Kunst gewonnen, durch die er, als er die Universität bezog, die Verwunderung seiner Lehrer erregt hat. So wenig Neigung zur Schulmeisterei er auch zeitlebens zeigte, so eifrig und befähigt war er, auf andere zu wirken und ihnen aus dem Eigenen freigebig mitzuteilen, und so hat er es verstanden, im Kreise seiner Mitschüler schon damals auch für diese Dinge tieferes Interesse zu erwecken. Dabei sind nun die übrigen Studien in der Schule wie im Hause keineswegs zu kurz gekommen; vor allem die Musik fand weitere eifrigste Pflege, wieder durch den Vater beaufsichtigt, der allmählich jedoch, neidlos und seiner Erziehungsfrüchte froh, hinter den Söhnen zurücktrat. Mit den beiden Brüdern als Eckpfeilern entwickelte sich im Hause Kallab ein Dilettantenquartett, das sich schließlich an die schwersten Sachen heranwagte und in den musikverständigen Kreisen von Graz mit Recht geschätzt wurde. Eine weniger herkulisch angelegte Natur aber, als die Wolfgangs Kallabs auch in physischer Hinsicht war, hätte diesen Anforderungen schwerlich standhalten können.

Indessen trat nach glänzend bestandener Matura die Frage der Berufswahl an den Jüngling heran. Gerne hätte er sich schon damals der Kunstgeschichte gewidmet, aber dem fürsorglichen Vater schien, nicht ohne Grund, selbst beim Vorhandensein ausreichender Mittel, hier die sichere Grundlage zur Begründung einer Existenz zu fehlen. Wolfgang, der immer ein fügsamer und dankbarer Sohn gewesen ist, beugte sich dem Willen des väterlichen Freundes, der ihn auf die eigene Brotwissenschaft, die Jurisprudenz, verwies, und bezog im Herbst 1894, neunzehn Jahre alt, die Universität Berlin; auch das war wohl vom Vater bedacht,

der die Söhne früh in neue, ungewohnte Verhältnisse zu stellen liebte, in denen sie sich aus eigener Kraft bewähren sollten. In der großen Stadt fand Kallab die reichsten Anregungen. Neben seinen juristischen Fachstudien belegte er Kollegien bei den ausgezeichnetsten Lehrern der ihn interessierenden Fächer, bei Curtius, Dilthey, Goldschmidt, fand in Museen, Konzerten, Theatern ausgiebigste Förderung, die ein so empfängliches Wesen wie das seine in voller Aufnahmefähigkeit erster Jugend nur erhoffen durfte. Daneben nahm er von neuem Geigenstunden, wirkte in Orchester- und Kammerkonzerten eifrig mit und erwarb sich einen ansehnlichen Freundeskreis, der ihn in liebevollster Erinnerung behielt, wie überhaupt jeder, der mit ihm in Berührung gekommen ist. Dabei muß man nun nicht glauben, daß er, trotz seiner anfänglichen Abneigung, das Brotstudium vernachlässigt hätte. Ganz im Gegenteil; dergleichen hätte seinem höchst ausgebildeten Pflichtbewußtsein und seiner seltenen Gabe widerstrebt, allem und auch dem Widerstrebendsten einen lebendigen Gehalt abzugewinnen. Seine mit peinlicher Sorgfalt gearbeiteten Kollegienhefte und Exzerpte lassen erkennen, wie ernst er es auch damit genommen hat, und ein gewiß kompetenter Beurteiler, sein Bruder, ist der sicheren Überzeugung, daß er sich als Jurist nicht weniger ausgezeichnet hätte, als in seinem späteren Berufe. Aber die angeborene Anlage und die im Elternhause gepflegte Neigung erwiesen sich doch als stärker. Als er nach einem Jahre heimkehrte, lag er dem Vater von neuem an, ihn sein Lieblingsstudium ergreifen zu lassen, zu dem er in Berlin neue, starke Anregungen erhalten hatte. Aber noch gab der bedächtige Vater nicht nach, und so begann sich Wolfgang, schweren Herzens zwar, aber gehorsam, in Graz für die erste Staatsprüfung vorzubereiten. Kollegien an der philosophischen Fakultät zu belegen, verwehrte ihm der Vater, seinen ganzen Bildungsmaximen nach, jetzt ebensowenig als früher und so sind ganz besonders die Vorlesungen wie anregender persönlicher Einfluß von Männern wie des verstorbenen Archäologen Gurlitt und des Philosophen v. Meinong für ihn von größter Bedeutung gewesen. Namentlich dem letzteren, dem er stets ein dankbares Andenken bewahrt hat, verdankte er

außerordentlich viel; mancher sogenannte Fachmann hätte Kallab um seine philosophische Schulung beneiden können, und die Vorliebe für Studien dieser Art hat ihn bis zu seinem Tode nicht verlassen, ja, er war auf dem Wege, sich noch tiefer in diese Materien einzuarbeiten. Ich habe die feste Überzeugung, daß die Kunstgeschichte, so leidenschaftlich ihn diese seine Jugendliebe ergriffen hatte und so ausnehmend befähigt und vorgebildet er gerade für sie war, nicht die letzte Etappe seiner so früh abgebrochenen geistigen Entwicklung gewesen wäre. Es ist mehr als eine persönliche Ansicht, die freilich nur Näherstehende zu würdigen wissen werden, wenn ich sage, daß mich der verstorbene Freund sehr oft, in der liebenswürdigen Reinheit seines Wesens, in dem gewaltigen Ausgreifen und Vorwärtsstürmen so gut als in dem gewissenhaften Anfassen auch widerstrebender Materien, an den jungen Philologen Nietzsche erinnert hat, der auch kein Philologe geblieben ist. Beiden gemeinsam und charakteristisch ist endlich die Art, wie sie ihr Militärjahr, zufällig bei der nämlichen Waffe, absolviert haben; wie Nietzsche ist der junge Artillerist Kallab, obwohl ihm jegliche Tradition und Neigung für den Soldatenberuf abging, ganz und gar bei der Sache gewesen; auch da hat er bei Vorgesetzten wie Kameraden nur Zuneigung hinterlassen.

Im Sommer 1896 wurde endlich sein sehnlichster Wunsch erfüllt, der Vater wich dem stets erneuten Drängen des Sohnes, dem sich die Mutter als natürliche Bundesgenossin zugesellte, und Wolfgang konnte ganz auf die philosophische Fakultät übersiedeln; es ist ein rührendes Bild, wie der Vater dem Sohne in den Hörsal folgt und bestrebt ist, mit dessen Studien gleichen Schritt zu halten. Auch später hat dieses Zusammenarbeiten fortgedauert; ich weiß es aus dem Munde des verewigten Freundes selbst, wie der Vater es sich nicht nehmen ließ, auch da schon in zweite Linie zurücktretend, mühsame und zeitraubende bibliographische Exzerpte gleichsam als Amanuensis des Sohnes herzustellen. Das Jahr 1896 blieb Wolfgang in Graz; aber obwohl es dort an mannigfacher Anregung nicht fehlte, obwohl er selbst an der Gründung einer kunsthistorischen Gesellschaft tätigen Anteil nahm, mußte er doch bald erkennen, daß für einen angehen-

den Forscher seiner Art Graz nicht der richtige Boden sei. So übersiedelte er im Frühjahr 1897 nach Wien, wo ihm vor allen in Wickhoff ein Lehrer erstand, wie er ihn brauchte, der seine Eigenart erkannte und ihr nicht hemmend in den Weg trat. Durch ihn ist er denn auch in die positive, ernste und gründliche Weise der Forschung eingeführt worden, die der Wiener Schule selbst von Mißgünstigen nicht abgesprochen wird. Wie sehr Kallab auf die Intentionen dessen, den wir jüngere alle verehrend unseren Lehrer nennen, eingegangen ist, zeigt der eifrige Anteil, den er an den von Wickhoff später herausgegebenen Kunstgeschichtlichen Anzeigen genommen hat. Auch die Vorträge des uns vorzeitig entrissenen Alois Riegl haben ihn, vielleicht gerade wegen einer gewissen Gegensätzlichkeit in seiner geistigen Orientierung, lebhaft angezogen und gefördert.

Die Hauptlehrkanzel der Kunstgeschichte in Wien ist, wie bekannt, dem Institut für österreichische Geschichtsforschung angegliedert; war es auch Kallab nicht mehr vergönnt, hier den unvergleichlichen Lehrer Theodor v. Sickel zu hören, so war es doch dessen Geist, der hier fortwirkte und dem methodischen Streben des jungen Adepten anregend entgegen kam. In Wien hat er dann, wieder mit glänzendstem Erfolge, 1899 promoviert; einige Reisen nach Süddeutschland und Italien waren voraufgegangen. Das Thema seiner Doktordissertation behandelte die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert und ist unter diesem Titel 1900 in dem Jahrbuche der Kunstsammlungen des Ah. Kaiserhauses (Bd. XXI) abgedruckt worden als die erste und einzige größere Arbeit, die Kallab während seines kurzen Lebens veröffentlicht hat; er war viel zu sehr auf Konzentration bedacht, hatte sich zu weite Ziele gesteckt, als daß er in eine seinem Wesen ganz ferne liegende Vielschreiberei hätte verfallen können. Vorausgegangen war nur ein kurzer Gelegenheitsaufsatz über einen modernen Künstler, Friedrich Kallmorgen, in den Graphischen Künsten (1899) erschienen. Er ist voll feiner Beobachtungen über den Kallab in seiner ehrlichen Tüchtigkeit innerlichst sympathischen Künstler und zeigt die lebhafte, doch stets besonnene Art, die wir bei unserem Freunde

auch in seinem Verhältnisse zur modernen Kunst wohl kannten und schätzten.

Kallab ist mit seiner früher genannten Publikation zum ersten Male in den Kreis des Kunsthistorischen Hofmuseums getreten, das dann seine Arbeitsstätte werden sollte. Sie verleugnet nicht die noch etwas ungelenke Art des Anfängers, freilich eines höchst begabten nnd seiner Sache durchaus sicheren. Er beherrscht ein ungemeines Material, in den zahlreichen Anmerkungen ist häufig eine erstaunliche Fülle von Stoff und mühsamer Arbeit zusammengedrängt. An solch sauberer Detailarbeit hat Kallab immer Freude gehabt, sie hat aber niemals seinen Blick auf das Ganze und Weite verwirrt und getrübt. Das zeigt sich schon bei dieser Erstlingsarbeit. Das Problem ist ganz fest und klar gestellt; es handelt sich darum, die toskanische Landschaftsmalerei als das Bindeglied zwischen antik-byzantinischer und moderner individualisierender Auffassung zu begreifen und die fortschreitende Naturalisierung altüberkommener Schemata, aber auch die lange Fortdauer gewisser „kaligraphischer“, andeutender Elemente festzulegen. Als Leitmotiv dient ein charakteristisches, aus der spätantiken Werkstatt übernommenes Darstellungsmittel, jene stufenartig abgetreppte Bildung des Erdreichs und des Gesteins, das sich bis in die Kunst des XV. Jahrhunderts im Norden wie im Süden erhält. Man sieht, wie Kallabs Ergebnisse gewisse Gedankengänge in dem grundlegenden Werke seines Lehrers Wickhoff über die Wiener Genesis selbständig weiterführen. Kallab deutet auch an, daß eine analoge Entwicklung für die nordische Landschaftsmalerei vorauszusetzen sei; an seine Forschungen hat dann in der Tat zum Teil sein Studienfreund Max Dvořak in seiner ausgezeichneten, ganz neue Perspektiven eröffnenden Untersuchung über die französisch-niederländische Übergangskunst angeknüpft, die ein Jahr nach Kallabs Arbeit gleichfalls in dem oben genannten Jahrbuche erschienen ist.

Das Jahr 1900/01 brachte Kallab als Stipendiat des Istituto Austriaco, Th. v. Sickels Gründung in Rom, zu. Es war ein Aufenthalt, der in seinem Leben Epoche gemacht hat. Einmal wurde er durch die im Namen des Instituts unternommene Bearbeitung der noch ungedruckten Quellen-

schriften des Mancini auf sein künftiges Arbeitsfeld, die fast ganz brach liegende Kunstgeschichte Italiens in der zweiten Hälfte des XVI. und im XVII. Jahrhundert, geführt, er begann umfassende archivalische Nachforschungen und trat der Quellenforschung näher, die durch seine eigentümliche Vorbildung sich ihm sofort vertiefte und verlebendigte. Dann fand er, der stets ein unverdrossener Büchersammler gewesen ist, hier reichlichste Gelegenheit, den Grundstock zu einer nicht unbeträchtlichen, durch seltene alte Ausgaben historischer und kunstgeschichtlicher Schriften ausgezeichnete Bibliothek zusammenzubringen, deren Vermehrung ihm von da an am Herzen gelegen ist. Vor allem war es aber der selbst heute noch, nach vielen Revolutionen, unverminderte Zauber römischen Lebens, der ihn gefangen nahm, das Wandeln auf dem unvergleichlichsten historischen Boden, den es überhaupt gibt, der unbeschreibliche Eindruck der einzigen römischen Campagna zumal auf ein naturfrohes Gemüt, wie das seine, der fröhliche, ungebundene Verkehr mit jungen Künstlern und Gelehrten, und endlich, nicht zuletzt, der Reiz italienischer Sitte und südlichen Volkstums. Kallab, der das Italienische in nicht gewöhnlichem Maße beherrschte, war, obwohl er gegen die Schwächen und Schäden einer überstürzten modernen Entwicklung nicht blind sein konnte, ein warmer, ja leidenschaftlicher Freund Italiens, seiner Literatur und seiner Institutionen; und ich weiß, daß ich nicht zu viel behaupte, wenn ich sage, daß jener römische Aufenthalt unbedingt der Höhepunkt seines so frühzeitig gebrochenen Lebens gewesen ist. Seine hellen und scharfen Augen leuchten auf, wenn die Rede auf die ewige Stadt Rom kam, dann wußte er in Erinnerungen an sie zu schwelgen, doppelt erfreulich für den Zuhörer durch seinen köstlichen Humor und durch die unvergleichliche Prägnanz der Auffassung und Beobachtung. Nach Italien hat es ihn dann immer wieder gezogen, und die Magie des nächtlichen Abschiedstrunkes aus der Fontana di Trevi hat er am eigenen Leibe verspürt wie kaum ein anderer. Er ist ein deutscher Romfahrer vom besten Schlage gewesen.

In Rom traf ihn die Berufung an die Sammlung der kunstindustriellen Objekte des Allerhöchsten Kaiserhauses;

im Dezember 1901 erfolgte seine Ernennung zum Assistenten am Kunsthistorischen Hofmuseum. Es war ein großer Wendepunkt im Leben unseres Freundes, zumal er mit dem Hinscheiden seines trefflichen Vaters zusammenfiel, dem ein gnädiges Schicksal noch die Genugtuung vergönnt hat, sein Lebenswerk gesichert, den Eintritt seines Wolf in die gelehrte Forschung und wenigstens die Basis sicherer Existenz verwirklicht zu sehen. Wohl ihm, daß er den letzten schrecklichen Ausgang dieses an Hoffnungen und innerer Kraft so überreichen jungen Lebens nicht mehr erleben durfte!

Mit erstaunlicher Raschheit hat sich Kallab in den ihm völlig fremden Musealdienst eingelebt. Es war eine Lust zu sehen, wie selbständig und voll von Initiative er auf jeden Gedanken einging, wie sich bei den laufenden Umstellungs- und Katalogisierungsarbeiten in der Sammlung sein heller und scharfer Blick, sein reiches Wissen und Können bewährte. Menschlich war er mir schon früher näher getreten, nun lernte ich seine unermüdliche, stets bereite und nie versagende Arbeitskraft, sein eigentliches inneres Wesen kennen. Gleiche Neigungen und ähnliche Gedankengänge führten uns zusammen, seit langen Jahren war mir die italienische Kunstliteratur namentlich ein Gegenstand des Interesses und der Sammlerliebe, beschäftigten mich prinzipielle Fragen der Methodik unserer Wissenschaft, die Prüfung der Grundbegriffe und Voraussetzungen, mit denen wir zu arbeiten gewohnt sind, das Bestreben, in das Werden der historischen und ästhetischen Terminologie Einblick zu gewinnen. In allen diesen Dingen kam mir Kallab entgegen, im Besitze eines erstaunlich durchgearbeiteten Wissens und dank seiner trefflichen philosophischen Schulung, auf sicherem Boden stehend; ich bekenne freudig, wie viel Klärung ich dem viel jüngeren Freunde zu verdanken habe in Dingen, die in einsamem Soliloquium verworren erschienen und erst im Zwiegespräch mit einem Partner seinesgleichen feste Gestalt annahmen. Und als unsere Wege immer näher zusammenliefen und schon nach aussichtsreicheren Höhen zu führen schienen, da stand es geschrieben, daß die freundliche Gestalt des Weggesellen sich abseits ins Dunkel verlieren mußte!

Kallab hat sich im Museum sehr rasch eingelebt. Auf allen Seiten von den auch hier nicht ausbleibenden Sympathien alter und neuer Freunde umgeben, fand er die Wirkungssphäre, die seinem Wesen gemäß war. Er hatte viel von dem universellen Geiste, der sauberen Arbeitsmanier älterer Gelehrtengenerationen an sich, die in ihrem Museo eingesponnen dahinlebten, ohne doch den Zusammenhang mit der Welt zu verlieren. Nicht ohne Grund hat er so eingehend und sympathisch noch in einer seiner letzten gedruckten Äußerungen die Art eines Lanzi geschildert. Im Museum standen ihm die Bücherschätze von ganz Wien frei und ungehindert zu Gebote; und die Sammlung selbst mit ihrem durch die Werke der Spätrenaissance bedingten eigentümlichen Charakter kam den Studien, denen er sich zugewendet hatte, entgegen. Der Verkehr mit den Objekten selbst war für ihn, der trotz allem nie ein Bücherwurm war und sein wollte, äußerst anregend und fruchtbar. Es mag das auch mit ein Grund gewesen sein, warum er, der doch wie kein zweiter dazu befähigt gewesen wäre, zögerte, sich zu habilitieren; es waren aber, von gewissen, vielleicht vorübergehenden Stimmungen abgesehen, Motive am Werke, die aus der Tiefe seines eigensten Charakters entsprangen. Trotz früher Schulung, trotz der Offenheit und Zugänglichkeit seines Wesens ist er keine lehrhaft angelegte Natur gewesen, alles Dogmatische und Schulmeisterliche widerstrebte ihm herzlich und so schien er zu einem stillen Gelehrtendasein, wie es gerade das Museum ihm bot, prädestiniert. Damit hing etwas anderes enge zusammen: er stand dem ganzen jetzigen Universitätswesen mit seiner zopfigen Tradition auf der einen, dem Streben nach einer alle Schranken durchbrechenden Erweiterung des Wissens auf der anderen Seite ablehnend oder skeptisch gegenüber; seiner gedanklichen Klarheit, seinem Streben nach Konzentration, seiner Abneigung gegen alles Oberflächliche und Uferlose war dieses ungeklärte und unorganische Wesen verdächtig und widerwärtig; ich weiß das aus mancher Äußerung. Aber vielleicht hätte er diese Stimmungen schließlich doch überwunden; und es ist kein Zweifel, daß er ein ganz ausgezeichneter Universitätslehrer geworden wäre, hätte ihm das Schicksal nur eine längere Frist zugebilligt.

Aus Kallabs Bildungsgeschichte leuchtet die eigentümliche Anlage und Entwicklung dieses seltenen Charakters hervor. Die Naturen des Vaters und der Mutter hatten sich in ihm zu glücklichster Mischung vereinigt; bei aller Tiefe und ernsten Gründlichkeit war er ein Mensch von wahrhaft sonniger Heiterkeit; noch klingt mir sein herzhaftes, derbes, aus dem innersten eines frischen Gemütes kommendes Lachen in den Ohren, ein Lachen, das allein den Menschen zu charakterisieren imstande war. Von klein auf war er ein freundliches, offenes, zutrauliches Kind gewesen; es ist schon hervorgehoben worden, daß die langen und ernsten Studien, der unablässige Verkehr mit Büchern, die Beschäftigung mit den abstraktesten Gegenständen seine Seele und den freien, offenen Blick seiner Augen nicht zu trüben vermocht haben. Es ist wunderbar, daß nicht die leiseste Spur von Schulstaub an ihm haften blieb: er ist zeitlebens ein urwüchsiger, um äußere Formen wenig bekümmerter Naturbursch geblieben, dessen Kraftgefühl sich im Kreise seiner Altersgenossen nicht selten in einem hünenhaften Humor entlud, ein fröhlicher Studiosus, wie aus einer Kellerschen Geschichte entsprungen, freilich ohne jede merkbare Spur romantischer Verträumtheit und Schwärmerei, die aber, wie er selbst gelegentlich halb im Scherz behauptete, in einem Fleckchen seines innersten Menschen sich eingenistet hatte. Für die Reinheit seiner Natur ist das besonders charakteristisch gewesen, daß er ein herzlicher Kinderfreund war; ich habe kaum einen Menschen gekannt, der in so jungen Jahren, aus innerer Sympathie, sich so ganz in kindliches Wesen zu versetzen vermochte, kindlich mit Kindern war, ohne jede Spur jener verlegenen Schulmeisterei oder albernen Überlegenheit, die Erwachsene gemeinhin Kindern gegenüber an den Tag legen. Noch auf seinem letzten Leidenslager hat er sich meiner Kinder, seiner kleinen Quartettfreunde, erinnert und mir Grüße an sie aufgetragen; und es war rührend, wie er dem verwaisten kleinen Bruder den vorzeitig entrissenen Vater zu ersetzen bemüht, für seine Entwicklung, soweit er es aus der Ferne tun konnte, Sorge zu tragen, beflissen war. Ein anderer Zug seines Wesens ist eine innige Naturliebe gewesen; deshalb hat er auch bis zu seinem Tode nicht in der Stadt,

sondern draußen im Grünen, in der Nähe des herrlichen Schönbrunner Schloßparkes, in dem er sich gern erging, hausen wollen. Seit früher Jugend war ihm durch einen anmutigen Besitz, den „Heimgarten“, den der Vater am Gestade des lieblichen Wörthersees in Kärnten erworben hatte, die Liebe zu unseren heimischen Alpen eingeimpft worden; er ist zeitlebens ein rüstiger Bergsteiger gewesen. Es ist hübsch, wie in dem ersten von ihm gedruckten Aufsatze über Kallmorgen die Liebe zu seinen Bergen hervorbricht; er wünscht, daß auch die so lange vernachlässigten Alpen in der Kunst die Rolle wiedergewinnen, die sie in unserer Kultur schon längst gewonnen haben. Selten ist mir auch ein Mensch begegnet, der den herzhaften Spruch Goethes: „Und welche Wege ich immer geloffen, auf dem Neidpfad habt ihr mich nie betroffen“ so völlig auf sich anzuwenden berechtigt war; in dieser adeligen und reinen Seele war wirklich keine Spur jener widerwärtigen und verbreitetsten Menschenunart anzutreffen. So überlegen er durch Wissen und Bildung den allermeisten war, so vollauf berechtigt er gewesen wäre, seinen Reichtum zur Schau zu stellen, er hat damit eher zurückgehalten und es wäre gegen seine Natur gewesen, zu prunken und zu blenden. Dergleichen mochte er ruhig den Trommelschlägern überlassen, die mit ihrer leeren Büchse, von einer Kalbshaut überspannt, die ganze Straße in Aufruhr bringen. Darum war er doch kein Anschmieger und Leisetreter; er konnte das, was er für recht hielt, mit großem Feuer und beträchtlicher Nackensteife verfechten, wie ihm denn alles Kompromißwesen aus tiefster Seele verdächtig und verächtlich war. Aber bei alledem hatte er die vornehme Bescheidenheit des wahrhaften Skeptikers, des „Betrachtenden“, weil er früh durch die Oberfläche der Dinge hindurchzusehen gelernt hatte. Nicht daß er ein Allerweltsfreund gewesen wäre, im Gegenteil, er wußte, bei einer Objektivität ohnegleichen Menschen und Sachen gegenüber, gewisse Geistesrichtungen energisch genug von sich abzulenken; aber kaum hat ein anderer überall dort, wohin er seinen Fuß setzte, so viel überzeugte Freunde hinterlassen. Von seinem Wesen ging ein ungesuchter Zauber aus, dem nicht so leicht jemand entgangen ist. Wie das Erbteil vom Vater her, die Tiefe und

Gründlichkeit seines Wesens, im Elternhause ausgebildet wurde, ist schon erwähnt worden. Es war der Grundton seines Wesens, der beständig mitklang und in jedem, der ihm nähertrat, das Gefühl erzeugte, daß auf dieser Natur wohl zu bauen und zu ruhen sei; die unbedingte Redlichkeit und Geradheit seines Wesens waren schon seinem Äußeren aufgeprägt; es zeigte die Bonhommie seines Wesens, aber auch den kleinen satirischen Schalk, der ihm oft im Nacken saß und aus seiner geistigen Überlegenheit herauskicherte.

II. Gedankenwelt.

Kallab war mit einem ungemeinen Vorrat von Material, mit weit aussehenden Plänen und Entwürfen in seine Musealtätigkeit eingetreten; in dem kurzen Zeitraume von wenig mehr als vier Jahren hat er, gefördert durch die reichen ihm in Wien zufließenden Hilfsmittel, ein gewaltiges Arbeitspensum geleistet. Trotz seiner immensen Arbeitskraft konnte jedoch er, dem ein so kurzes Ziel gesteckt war, des Stoffes nicht mehr Herr werden; in der verlassenen Werkstatt blieben mehr oder weniger vollendete Torsi und eine große Zahl abbozzierter Werkstücke zurück. Von seiner rastlosen Tätigkeit sind während der kurzen Zeit, die ihm noch zu leben gegönnt war, nur geringe Reflexe nach außen gedrungen und diese hier als das, was sie waren, Widerscheine eines höchst intensiven geistigen Lebens, zu sammeln, soll der Zweck der folgenden Zeilen sein. Die Hauptrichtungen seines Forschens und Nachdenkens spiegeln sich wieder; es ist dreierlei, was ihn vor allem beschäftigte: Die Kunst der sogenannten Verfallzeit Italiens seit Michel Angelo, der Manieristen und des Seicento, dann die kritische Arbeit an der Kunstliteratur der Renaissance, endlich im engen Zusammenhange damit und zugleich seinem methodischen Streben entsprechend, ein sicheres Fundament für kunstgeschichtliche Untersuchungen zu gewinnen, Studien, die auf die geschichtliche Entwicklung der ästhetischen Theorien gerichtet und das Verhältnis zwischen Historie und einer immerhin fraglichen ästhetischen Sonderwissenschaft aufzuklären bestimmt waren.

Zunächst ist hier ein Aufsatz zu nennen, dessen Inhalt noch auf Anregungen aus Kallabs Studienzeit zurückgeht und die Deutung von Michel Angelos Jüngstem Gericht zum Gegenstande hat. Er hat ihn der Festschrift, die ein Kreis von Schülern und Freunden Franz Wickhoff als Geburtstagsgabe überreicht hat, beigesteuert („Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet", Wien 1903 bei Schroll erschienen). Seit der Renaissance selbst hat es nicht an Versuchen gefehlt, Michel Angelos gewaltiges und vielumstrittenes Werk mit der Divina Commedia, als deren eifrigen Leser man den Künstler kannte, in Zusammenhang zu bringen. Es sind aber nur einzelne, äußere Details, an denen man haften blieb, eine Erklärung im großen ist nicht versucht worden. Da setzt nun Kallab ein, mit dem auf genauer Kenntnis Dantes beruhenden Nachweis, daß nicht in einzelnen Motiven, wie der längst bekannten Charonbarke, sondern im Aufbau des ganzen Gedankens der Einfluß des nationalen Gedichtes zu finden sei. Dieser Zusammenhang reicht aber tiefer. Kallab gehörte nicht zu jener Sorte ikonographischer Bilderschnüffler, die mit dem Nachweise kompositioneller Schemata oder einer literarischen Quelle das Kunstwerk abgetan wähnen; für ihn beginnt erst an dieser Stelle das Problem, die Frage nämlich, welcher Art die geistigen und künstlerischen Prozesse waren, die der Dichter in dem Bildner angeregt hat. Und hier zeigt Kallab, auf einer reichen Kenntnis der Literatur, auch entlegener theologischer fußend, wie Michel Angelo geistig mit seinem alten Landsmanne zusammenhängt, zumal auf dem Boden strenger altflorentinischer Religiosität, vermöge deren der Mann, durch dessen Jugend Fra Savonarolas düstere Gestalt gewandelt war, sich mit dem ganz anders gearteten modischen Hofkatholizismus, in Rom besonders, in Widerspruch setzen mußte. Kallab war aber weit entfernt, in das abgeleierte Pastorenthema von den angeblichen Vorläufern der Reformation usw. einzustimmen. Zu Michel Angelos Lebzeiten wie heute noch wurde das Jüngste Gericht in seiner altertümlichen Glaubensstimmung, wie nicht minder in seinen formalen Kühnheiten gründlich mißverstanden. Diese ganze racheheischende himmlische Phalanx, dieser dräuende Gigantenzerschmetterer, als welcher Christus erscheint: lauter Dinge,

die schon die Renaissance als ihrem rhetorischen Paradeschimmel, dem Dekorum, zuwiderlaufend getadelt hatte, diese ganze „Vendetta di Dio“ nach Dantes unvergleichlich kraftvollem Ausdruck, sind Gedanken einer älteren religiösen Überzeugung, die aus der theologischen Literatur des Mittelalters, so Bonaventuras Quaresimale, zu belegen sind und sehr wohl Michel Angelos eigenem Seelenzustande entsprechen; statt der apologetischen Tendenz, die die Läßlichen wohl von ihm erwartet haben mochten, entlud sich an der Stirnwand der Sixtina das ganze Ungewitter einer schwer leidenden und ringenden Menschen- und Künstlerseele, die in Dante verwandten Geist, verwandte Stimmung gefunden hatte. So erhebt sich dieser Aufsatz über das kahle ikonographische Wesen zu einem Beitrag der Psychologie des Künstlers aber auch zur Psychologie seiner Zeit, wohl auch der Künstlerkritik überhaupt. Die Prägnanz des sprachlichen Ausdrucks, die glückliche Prägung sinnfälliger Wendungen fällt besonders auf; sie gibt ein gutes Bild auch von dieser Seite in Kallabs Wesen.

Im engsten Zusammenhange mit Studien dieser Art steht die ausgezeichnete, Kallabs Wesen voll beleuchtende Kritik, die er dem ersten Bande der Biographie Michel Angelos von H. Thode gewidmet hat. Seit 1904 gibt Franz Wickhoff ein neues kritisches Organ, die „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“ als Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung heraus. Kallab wurde einer der eifrigsten Mitarbeiter und die Art, wie er die Sache anpackte, ist allein schon für ihn bezeichnend (I, 2). Er begnügt sich nicht mit einem kahlen Referat oder mit dem üblichen Rezensionsschema, worin dem Verfasser Regen und Sonnenschein gespendet, seine Böcke zur Linken, seine Schafe zur Rechten säuberlich in Fähnlein gestellt werden. Wie ihm von Jugend auf anerzogen worden war, geht er der Sache sofort auf den Grund. Er läßt es sich nicht genügen mit dem ihm gerade vorliegenden Buche, das der wahre Rezensionsfachmann, wie behauptet wird, kaum zu lesen braucht, sondern er zieht die ganze erreichbare Literatur heran, bearbeitet die Sache selbst sozusagen aufs neue und vergleicht dann seine Ergebnisse, stets besonnen abwägend, mit denen des Autors. So sind seine

Rezensionen kleine selbständige Abhandlungen geworden, musterhaft in Ausdruck und Inhalt.

Die „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“ erfreuen sich, obwohl vielleicht im Geheimen vergnüglich gelesen, in gewissen Fachkreisen geringer Sympathien. Ein geistreicher italienischer Kritiker hat einmal gelegentlich gesagt, daß gerade die formlosesten Barbaren immer am schmerzlichsten über die Form der Kritik Zeter schreien, während sie in Wirklichkeit damit deren Inhalt meinen, den sie wohlweislich nicht antasten mögen. Nun, Kallabs Kritiken in den „Anzeigen“ decken sich, was Form und Inhalt anlangt, vollständig. Er war, auch sich selbst gegenüber, strengste Zucht des Gedankens zu üben gewohnt, bei größter Weitherzigkeit und angeborener Fähigkeit des echten Skeptikers, auch das Fremdeste sich zu assimilieren und zugänglich zu machen. Nichts aber widerstand ihm mehr als unreinliches Denken, als wehleidiges und knochenschwaches Kompromißwesen, als das Verkleistern und Umschleichen und Vertuschen der eigentlichen Probleme, und so kann man begreifen, daß er, in den säuerlichen Stickdunst gewisser Sudelküchen unserer Literatur eintretend, kein dringenderes Bedürfnis fühlte, als die Fenster recht weit der frischen Luft zu öffnen. Persönliche Spitzen und Ausfälle wird man in Kallabs Kritiken vergeblich suchen, sie sind die sachlichsten, die man sich denken kann; aber in der Sache selbst gibt es für ihn kein Transigieren, nichts Läßliches. Wie er aus seiner innersten Überzeugung heraus reinliche, vom Staub und Schmutz der Werkstatt freie Arbeit schätzt, wie er das Bestreben hoch hält, die Probleme „ohne die Krücken abstrakter Deduktionen in engem Zusammenhange mit Kultur- und Geistesgeschichte“ zu behandeln, zeigt namentlich die Besprechung von H. Brockhaus' trefflichen Forschungen über Florentiner Kunstwerke (I, 104); niemand wird verkennen, das hier eine Saite in Kallabs eigenem Wesen sympathisch miterklingt.

Damit ist der Standpunkt gegeben, den Kallab einem Buche wie Thodes Michel Angelo gegenüber einnehmen mußte. Seine Studien und seine ganze methodische Entwicklung machten es ihm zur Pflicht, sich gerade mit einer Erscheinung dieser Art auseinander zu setzen, zumal sie von

dem Namen eines in weiten Kreisen angesehenen Schriftstellers gedeckt war. Es handelt sich hier, bei Besprechung des ersten Bandes, im wesentlichen um das von K. Justi mit altgeübter Meisterhand erfaßte Zentralproblem des Künstlers, um die „Tragödie" in Michel Angelos Leben, um die Frage, wieso es kam, daß er sein gewaltiges Werk in trümmerhaftem Zustande hinterlassen und sein tiefstes Wesen durch die Mittel einer ihm, eigenem Zeugnisse zufolge, nicht kongenialen, ja widerstrebenden Kunst enthüllt hat. Michel Angelos ältere, wenig tiefblickende Biographen haben die Sache recht plan und platt aus der Übermacht äußerer Zustände erklärt; es kommt die bei einem Michel Angelo fast burlesk wirkende, aber dem Vulgus so annehmbare Attitude vom verkannten Genius heraus. Nach Justis tiefen Untersuchungen wieder auf diesen breitgetretenen Pfad zurück zu kehren, wie es Thode getan hat, ist ein Rückschritt, den Kallab mit vollstem Recht brandmarken durfte. Der neueste Biograph Michel Angelos hat damit seine völlige Unzulänglichkeit an den Tag gelegt. Kallab hat sich die Sache nicht leicht gemacht; nach seiner Weise hat er auch die übrigen Schriften Thodes herangezogen; man wird sich nach dem oben Gesagten vorstellen können, welche Überwindung ihn das gekostet hat. Aber für ihn handelte es sich eben nicht um eine, wenn noch so illustre, doch im Grunde gleichgültige Person, sondern um die Charakterisierung einer ganz bestimmten und unheilvollen Gedankenrichtung. Daß er sich aus gewissen süßsäuerlichen Warnungen ebensowenig gemacht hat, als aus der Gefahr, die Gunst einer Fraktion zu verscherzen, zeigt nur von seinem starken und vornehmen Charakter.

Die genannte Rezension ist überhaupt für Kallab äußerst charakteristisch, schon dadurch, daß er neues positives Material wie die zum Schluße mitgeteilten urkundlichen Notizen aus dem römischen Staatsarchiv mitteilt. Aber das wesentliche ist doch, wie die in allen Farben schillernde Seifenblase Thodes unter seiner Berührung zerplatzt. Kallab ist durchaus im Recht, wenn er in dem Bestreben, einen Menschen wie Michel Angelo aus einer dogmatisch eingeführten Formel, der Liebeskraft des großen Künstlers zu erklären,

ein lächerliches und phrasenhaftes Beginnen erblickt. Er weist auch den logischen Fehler, die Petitio principii, die bei derartigen Kunstpredigten gewöhnlich zu unterlaufen pflegt, nach, die übliche ästhetisierende Manier, Ausdruck und Eindruck durcheinander zu würfeln, die Verwechslung der moralischen Wirkungen der Kunstwerke mit den Absichten ihres Urhebers. Michel Angelos Leben ist keine Schicksalstragödie nach altem Leisten. Heute, wo Justi das Tragische an Michel Angelo als in dessen eigenstem Seelenleben wurzelnd aufgewiesen hat, heute ernsten Leuten den Künstler noch unter der Pastorenperücke eines philanthropischen Schwärmers vorzuführen, ist nicht nur eine Geschmacklosigkeit sondern ein Beginnen, das gerade, weil es sich wissenschaftlich gebärdet, als das beleuchtet werden muß, was es im innersten Grunde ist, als dilettantische Unfähigkeit im schlimmsten Sinne des Wortes. Das ist ungefähr Kallabs Gedankengang, dessen nähere Begründung man in seiner Rezension, die zu dem besten gehört, was er geschrieben, nachlesen mag. Ebenso treffend ist die völlige Unbehilflichkeit des Autors seinem Quellenmaterial gegenüber, der völlige Mangel an selbständiger kritischer Forschung charakterisiert.

Diese Darlegungen sind gewiß sehr hart und scharf, aber sie nehmen ausschließlich die Sache aufs Korn. Man hat beweglich darüber gejammert, wie unerquicklich es sei, daß ein junger Anfänger einem Meister vom Fache dergleichen Sachen ins Gesicht sage; nun, nirgends ist wohl Patriarchentum weniger am Platze und schädlicher als in der Wissenschaft. Niemand war von konzilianterer Bescheidenheit und menschlich rücksichtsvoller gerade Älteren gegenüber, als unser verstorbener Freund; aber es gab eine scharfe Grenze, hinter die er niemals zurückging, weil er sich sonst selbst hätte untreu werden müssen. Die Treue, Menschen wie Sachen gegenüber, sproß auf dem Felsgrunde seines starken und männlichen Wesens.

Auf ein anderes Feld seiner Studien weisen seine Besprechungen des Buches von Scoti-Bertinelli über Vasari[1]) und der mißglückten deutsche Übersetzung dieses Autors von

[1]) Man findet diese im Anhang abgedruckt.

Jäschke hin („Kunstgeschichtliche Anzeigen“ I, 101 und II, 111). Namentlich die erstere ist wieder für Kallabs Arbeitsweise sehr charakteristisch; er stak ja damals schon mitten in seinen Vasaristudien und teilt hier völlig aus Eigenem mit. So erhalten wir eine knappe, aber höchst inhaltsreiche Charakteristik von Vasaris Jugendbildung, einem Thema, an dem der italienische Autor allzu rasch vorübergegangen war, selbständige Bemerkungen über die Helfer des Aretiners u. a. Vor allem aber ist für Kallabs peinliche Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit die höchst mühevolle Untersuchung eines an sich nicht allzu bedeutenden, wenn auch für die Chronologie wichtigen Details bezeichnend. Um die offene Frage zu erledigen, ob das Datum der ersten Auflage Vasaris im florentinischen Stil oder in der uns geläufigen Zeitrechnung zu verstehen sei (also 1551 oder 1550) hat er eine höchst mühevolle Statistik des von der Torrentinischen Druckerei bewältigten Monatsmittels aufgestellt, und ist zu dem indessen auch von anderer Seite akzeptierten Schluß gekommen, daß das letztere Datum anzunehmen sei. In der Richtung dieser kunstliterarischen Studien liegt dann noch die Besprechung von M. Segrès Buch über Lanzi („Kunstgeschichtliche Anzeigen“ II, 23). Auch diese Rezension steht auf breiter Basis; Kallab hat es nach seiner Weise nicht bei der bloßen Lektüre des Buches bewenden lassen, sondern sich selbsttätig nach der einschlägigen Literatur umgesehen, aus der er dem Verfasser gar manches, das ihm entgangen ist, nachweist. Er zieht gleichsam die Grenzlinien eines neuen, eigenen Buches, aus dem hervorgeht, wie der italienische Biograph (etwa wie der verdienstvolle Milanesi Vasari gegenüber) an der Oberfläche kleinlichen Lobes und Tadels haften geblieben ist. Meisterhaft ist die Art, wie Kallab die heute noch einwandfreie Methode des alten Lanzi charakterisiert; auch hier spürt man deutlich den warmen Atem persönlicher Sympathie und geistiger Verwandtschaft.

Das Grenzgebiet von Geschichte und psychologisch-ästhetischer Forschung hat Kallab schon von seiner Grazer Zeit her, zumal seiner methodologischen Wichtigkeit für die Kunstgeschichte wegen, lebhaft angezogen und seine Beschäftigung mit der alten italienischen Kunstliteratur brachte es

ihm auch fortwährend nahe. So ist hier denn zum Schlusse noch eine Rezension der „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“ kurz zu erörtern, die neben der von Thodes Michel Angelo am meisten Aufschluß über seine wissenschaftlichen Überzeugungen und Ziele gibt. Ich meine die Besprechung eines Buches von H. Spitzer in Graz, Hermann Hettners Kunstphilosophische Anfänge („Kunstgeschichtliche Anzeigen“ I, 84).

Kallab bespricht das Buch höchst objektiv, neben den Vorzügen die starken Mängel des Gedankenganges hervorhebend. Der Autor hatte sich ein sehr fruchtbares Thema gewählt, es aber nicht eben glücklich angefaßt und war bald von der Hauptsache in eine Wirrnis von Details abgeraten. Für Kallab hatte die Sache besondere Bedeutung. Er war gerade im Verlaufe seiner Studien immer und immer wieder auf das Verhältnis von Kunstgeschichte und Ästhetik hingedrängt worden, ein Problem, das Hettner schon 1845 etwas rasch zu lösen unternommen hatte. Hettner hatte sich gegen die herrschende spekulative Ästhetik gewendet und wollte diese in die Geschichte ausmünden lassen; es ist sehr merkwürdig, wie er trotz seiner positivistischen Absichten dennoch auf den Gedankenbahnen und mit den Kategorien der von ihm bekämpften Spekulation hantiert. Gerade heute, wo die Ästhetik nach einer langen Sterilitätsphase wieder einen Vorstoß unternimmt, wo alljährlich wieder dickleibige Systeme erscheinen, ist es für den Kunsthistoriker wichtig, bereit und gerüstet gegen etwaige Einbrüche zu sein, umso mehr als einzelne Vertreter des Faches selbst, zumeist allerdings mit geringem Glück, zur Ästhetik übergegangen sind. Kallab betont sehr richtig, daß das Trugbild der sogenannten *reinen* historischen Betrachtung „nicht einmal für die Lösung der kritischen und antiquarischen Probleme vollständig ausreicht“; wir operieren alle mit ästhetischen Wertungen und Terminis und es ist eine der notwendigsten Aufgaben, deren Ursprung zu ermitteln. Gerade die moderne historische Schule der Naturforschung hat uns in einem ihrer hervorragendsten Vertreter, E. Mach, gelehrt, wie nützlich und notwendig sich diese historische Sonde erweist und wie sie geeignet ist, nicht nur die Methode zu klären, sondern auch von Scheinproblemen zu befreien.

Kallab hat in seiner gewohnten Art auch hier über den Rahmen des ihm zur Besprechung vorliegenden Buches hinausgegriffen und gibt Resultate selbständigen Nachdenkens in bescheidenster und unauffälligster Form.

Er überblickt rasch die verschiedensten Versuche, ein sicheres Fundament für die Definition und Beurteilung des Kunstwerkes zu finden; mit Recht sagt er, daß alle üblichen Normierungen, wie z. B. der Rumohrsche, Hettnersche, Sempersche Stilbegriff, bei näherem Zusehen schließlich doch wieder auf den Vergleich mit allgemeinen Werten aufgebaut seien und mit dem Idealisierungsprinzip, das Rumohr und Hettner bekämpft haben, in bedenklicher Verwandtschaft stehen. Ebenso richtig ist es, wenn er in der modernen Ausdruckstheorie wohl ein zureichendes heuristisches Prinzip anerkennt, aber mit Spitzer die zu weite Begriffsbestimmung, die Hilflosigkeit gegenüber allem, was nicht lediglich als Ausdruck zu fassen ist, hervorhebt und betont, wie man damit immer wieder auf die psychologisch weniger als fragwürdigen Kategorien von Inhalt und Form gelangt, auf deren Entsprechung dann der Kunstwert beruhen soll. Für den Kunsthistoriker ist es von großer Wichtigkeit, den Charakter seines Tatsachengebietes durch psychologische Analogie, wie sie vor kurzem ein anderer Grazer Forscher, Witasek, in einem sauber gearbeiteten Büchlein versucht hatte, kennen zu lernen, dann aber auch seine ästhetischen Eindrücke so reich und vielgestaltig als möglich zu gestalten. Hier kommt Kallab auf das wichtige Problem der Einfühlung in historisch gewordene Werke. Es handelt sich da um Dinge, die mit ein Hauptthema unserer Gespräche gebildet haben, und niemand bedauert es mehr als ich selbst, daß Kallab, der wie kein zweiter zu mühevollen historischen Untersuchungen solcher Art vorbereitet und befähigt war, gerade diesem Studienfelde so früh entrissen worden ist. Ich will schon Gesagtes nicht wiederholen: man wird es verstehen, wenn Kallab von der historischen und psychologischen Zergliederung namentlich der gebräuchlichen Terminologie unserer Disziplin die Aufklärung eines der wichtigsten Probleme ihrer Methodik erwartete. Er hat hier ferner den sehr der Diskussion bedürftigen und häufig das Urteil verwirrenden Begriff der „Kunstpolitik“ gestreift.

Alle diese Äußerungen sind dürftige Niederschläge einer höchst intensiven Arbeitstätigkeit. Kallab war mit sorgfältigen und sehr ausgedehnten Vorarbeiten zu seiner Ausgabe des Mancini aus Rom gekommen; mit Feuereifer ging er an die Arbeit, die ihm unter den Händen immer mehr anwuchs, so daß der Abschluß und ihre Publikation in diesen „Quellenschriften“ immer weiter hinausrückte.

Die Schriften des Sienesen Giulio Mancini, der als päpstlicher Leibarzt 1630 in Rom gestorben ist, sind seit langem bekannt und von Älteren ausgeschrieben worden, aber trotz ihrer Wichtigkeit für die italienische Kunstgeschichte in dem bedeutsamen Wendepunkte vom XVI. zum XVII. Jahrhundert bis heute unediert und der Hauptsache nach unausgebeutet geblieben. Sie füllen die große Lücke zwischen Vasaris zweiter Auflage (1568) und Bagliones Viten (1642) aus: es ist die Zeit, in der so merkwürdige und einflußreiche Künstler wie die Carracci und Caravaggio auf den Plan traten. Es handelt sich vor allem um die vier kunsthistorischen Hauptwerke, die in verschiedenen, von Kallab genau untersuchten und kollationierten Handschriften vorliegen: den Traktat über die Malerei, die Considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura, den Viaggio per Roma per vedere le pitture, che in essa si ritrovano, und endlich die Beschreibung seiner Vaterstadt, den Breve ragguaglio delle cose di Siena. Alle diese Texte liegen in sorgfältig durchgearbeiteten Abschriften und zum größten Teile in deutscher Übersetzung vor, mit der sich Kallab besondere Mühe gegeben hat; wie weit die Arbeit im einzelnen gediehen ist, läßt sich heute bei der Masse von Exzerpten und Noten, die Kallab hinterlassen hat, noch nicht feststellen. Die zurückgebliebenen Freunde betrachten es aber als eine Pflicht der Pietät, dieses große, wertvolle Material so bald als möglich zu sichten und der Öffentlichkeit zu übergeben. Glücklicherweise war es möglich, eine geeignete junge Kraft für dieses mühe- und entsagungsvolle Unternehmen zu gewinnen.

Kallab erachtete damit seine Arbeit nicht für abgeschlossen. In einer hinterlassenen fragmentarischen Aufzeichnung spricht er sich über seine Absichten des näheren

aus. Er betont, daß man den Schriften zur „nachklassischen“ Kunst bis jetzt kein kritisches Augenmerk geschenkt habe. Die Angaben der sehr ausgebreiteten Kunstliteratur dieser Zeit, in Viten und Guiden, werden mit Glauben oder Zweifel, je nach Stimmung und Vorbereitung des modernen Autors, aufgenommen: die Frage aber, woher diese Nachrichten stammen, ist noch niemals ernstlich beantwortet worden. Gerade Rom bietet nun ein geeignetes Feld für solche Untersuchungen. Neben der ziemlich geschlossenen Reihe der Künstlerbiographien von Vasari bis auf Pascoli und Pio läuft die lange Serie der Rechnungen und Mandate der Camera apostolica, der Fabbrica di S. Pietro und anderer weitausgreifender Bauunternehmungen und ermöglicht so eine stete Kontrolle. Dafür ist aber nun bisher gerade sehr wenig geschehen: denn die Arbeiten von E. Müntz und Bertolotti schließen zum Teil früher ab, sind auch ihrer Unvollständigkeit und der dilettantischen Art der Bearbeitung wegen nur ein Notbehelf, den wir freilich nicht missen können. Da wollte Kallab in die Bresche treten; er hat in Rom sehr ausgedehnte und mühsame Archivstudien unternommen. In seinem Nachlasse hat sich eine Reihe von Konvoluten mit Kopien römischer Urkunden vorgefunden; sie sollten seiner Absicht nach den dritten Band der großen Manciniausgabe bilden, als kritischer Apparat und Vergleichsmaterial. Wir werden bemüht sein, im Einvernehmen mit der Stätte, von der diese Arbeiten ausgegangen sind, dem Istituto Austriaco de' studi storici in Rom, diese Absichten des verewigten Freundes, so weit es möglich sein wird, zu verwirklichen.

Kallab hat auch einen weitausgreifenden Kommentar zu seinem Autor, der den z w e i t e n Band seiner Ausgabe bilden sollte, geplant. Durch seine Übersetzungsarbeit war er auf die methodisch so wichtige Frage der ästhetischen Terminologie und ihres geschichtlichen Werdens geführt worden; Erörterungen solcher Art sollte dieser zweite Band hauptsächlich gewidmet sein, jedoch auch den kritischen und historischen Kommentar enthalten. Kallab wollte die Entstehung einzelner Termini und Kategorien von ihrem ersten Auftreten in der italienischen Kunstliteratur an historisch-kritisch darlegen; ein vereinzelter Ansatz zu einer solchen

sehr mühevollen, aber gewinnbringenden Untersuchung ist, soviel mir bekannt, vor Jahren von dem Engländer John Grace Freeman in seinem Büchlein: The maniera of Vasari (London 1867) unternommen worden, das aber über die allerdings dankenswerte, aber übel geordnete Übersicht der Stellen Vasaris, in denen der wichtige und charakteristische Ausdruck vorkommt, nicht hinausgeht. Auch hier hat Kallab die Sache in seiner großzügigen Weise angefaßt. Wie er überhaupt ein nie ermüdender Leser war, so hat er die gesamte Kunstliteratur vom Altertum an bis auf Winckelmann und Diderot in das Bereich vorbereitender Studien gezogen; er hat sich mit seiner gewissenhaften Peinlichkeit in das Studium des Aristoteles, des Thomas von Aquin, ja der humanistischen Medizin, von der durch Temperamenten- und Proportioslehre gar manche Brücke in die Kunstliteratur führt, vertieft. Stöße von Auszügen und Belegstellen sind davon übriggeblieben; was von dieser Masse, aus der der einigende Geist für immer entflohen ist, zu retten sein wird, ist eine Frage, die noch der Antwort harrt.

Ein anderer hätte an diesem Arbeitspensum wahrlich genug gehabt; aber wir haben schon des öfteren bemerkt, wie Kallabs Streben nach Vertiefung mit dem nach möglichster Expansion gleichen Schritt hielt; dadurch und seiner ganzen Art nach lief er keine Gefahr, seicht zu werden oder sich ins Uferlose zu verlieren.

So hat ihn die quellenhistorische Arbeit an Mancini zunächst auf den wichtigsten und einflußreichsten der italienischen Kunstschriftsteller, auf Vasari, geführt. Die Sache, die ursprünglich als reines Vorstudium geplant war, wuchs ihm dergestalt unter den Händen, daß die Hauptarbeit zunächst zurücktrat und die großen „Vasaristudien" entstanden, die er zum Glück, wenigstens ihrem Hauptteile nach, der Untersuchung der Textgeschichte in beiden Vasariausgaben, nahezu druckfertig hinterlassen hat. Er ist damit an eine Aufgabe herangetreten, die von allergrößter Bedeutung ist; nichts vermag den dilettantischen und sprunghaften Betrieb, wie er in unserer Disziplin leider vorherrscht, kräftiger zu charakterisieren, als daß die quellenmäßige Kritik dieses Hauptschriftstellers, im ganzen angefaßt, bis auf diese Arbeit ein

pium desiderium geblieben ist. Ich beschränke mich auf diese wenigen Worte; Kallabs Arbeit ist jetzt dem gelehrten Publikum im folgenden dargeboten, sie wird sein dauerhaftes Denkmal in der literarischen Welt bilden. Hat auch der Autor nicht die letzte Hand an sein Werk legen können, so wird doch kein Einsichtiger die gewalte Arbeit, die hier verdichtet ist, mißkennen; für den Schriftsteller Kallab ist allein schon die musterhaft peinliche und saubere Disposition bezeichnend.

Auch dabei hat Kallab, nach seiner uns schon wohlbekannten Art, nicht Halt machen können. Es drängte ihn, sich die Figur des Künstlerbiographen, der, was oft vergessen wird, auch als Künstler, wenigstens als Architekt, höchst bedeutend war, klar zu machen, in ihrer Individualität wie in dem Zusammenhange mit ihrer Zeit. Darum sollten die Vasaristudien in einer Würdigung des Aretiners als Kritiker und in die historische Betrachtung der Stelle, die er als solcher zu Vorläufern und Nachfahren einnimmt, ausklingen. Leider haben sich nur wenige Fragmente und Entwürfe erhalten; ich habe sie in meiner Ausgabe der „Vasaristudien“ dem Leser nicht vorenthalten zu dürfen geglaubt.

Ursprünglich wollte Kallab diesen eine eingehende Schilderung des Lebens Vasaris voraussenden, die sich vor dem perspektivenreichen Hintergrunde des historischen Milieus, in das der Aretiner gestellt war, entwickeln sollte. Er ist davon abgekommen und hat sie in knappe Regestenform gezwängt; denn Prolixität und Vielschreiberei sind diesem ernsten Geiste stets ein Gräuel gewesen. Doch ist die Schilderung der Lehrjahre seines Helden, trotzdem sie Kallab verworfen hat, hier aufgenommen worden. Sie ist ein so wertvoller Beitrag zu der innern Geschichte des italienischen Manierismus, zugleich so bezeichnend für Kallabs weitausgreifende und sorgsam überlegte Art der Forschung, daß wir es nicht über das Herz bringen konnten, sie fallen zu lassen. Daran sollte sich die Würdigung Vasaris als Künstler anschließen; leider ist davon nichts zu Papier gebracht worden, obgleich Kallab schon einen Überschlag des nötigen Abbildungsmateriales aufgestellt hatte. Ebensowenig ist er über die Materialsammlung an einem anderen Punkte, der ihn beschäftigte, hinausgekommen; er beabsichtigte, gerade durch Vasari, wohl auch durch seine Be-

schäftigung mit den Beständen unserer Sammlung angeregt, der historisch sehr merkwürdigen Gruppe der sogenannten „Manieristen“ näher zu treten. Kaum war ein anderer dazu besser vorbereitet als er; daß der Tod auch dieses Vorhaben zunichte gemacht hat, ist ein unersetzlicher Verlust für die wissenschaftliche Forschung.

Dagegen ist er noch in seiner italienischen Studienzeit durch die wertvollen Kunstnotizen des Mancini auf ein anderes verwandtes und sehr vielversprechendes Thema gekommen, auf die Beschäftigung mit Caravaggio, dieser merkwürdigen und anziehenden Erscheinung des italienischen Seicento. In einem Vortrage, den er vor der Gesellschaft der österreichischen Kunstfreunde in Wien im Februar des Jahres 1906 hätte halten sollen, wollte er in großen Zügen, soweit als eben damals seine Ansichten gediehen waren, diesen Künstler vor einem größeren, nicht durchaus fachmännisch gebildeten Zuhörerkreise schildern. Das muß man sich vor Augen halten, wenn man der feinen und lebhaften Studie nähertritt, die wir den Freunden des Verstorbenen als seine letzte Gabe dargeboten haben;[1]) auch hier war ihm nicht vergönnt, den letzten Strich zu tun, mitten in emsiger Arbeit, als er eben daran war, die Frage nach der Herkunft des Stiles Caravaggios zu beantworten, ward er unterbrochen und der Tod hat dem Unermüdlichen buch-stäblich die Feder aus der Hand genommen. Gerade als Torso erscheint diese kleine Arbeit um so eindrucksvoller und rührender. Nur wolle man eines nicht vergessen, daß sie in der uns vorliegenden Gestalt niemals zum Abdruck bestimmt war.

Kallab sucht das historische Bild des Künstlers von den Übermalungen zu befreien, mit denen es bestimmte klassizistische Tendenzen seiner Zeitgenossen sowie Späterer dank der Verwechslung namentlich mit ganz anders gearteten Nachfolgern bedeckt haben. Es ist auch da unverkennbar, daß das Aufrechte und Ehrliche in Carravaggios künstlerischem Wesen eine sympathische Resonanz in Kallabs eigenem Innern hervorgebracht hat.

---

[1]) Der Vortrag ist, mit zahlreichen Abbildungen versehen, im Anhange zum Nekrolog Kallabs im Jahrbuche der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXVI, abgedruckt worden.

III. Ausgang.

In solch frohem und emsigem Schaffen war Wolfgang Kallab in das Jahr 1906, das einunddreißigste seines Lebens, das fünfte seiner Musealtätigkeit eingetreten. Niemand, am wenigsten er selbst, in seinem Vollgefühle blühendster Jugendkraft, hätte geahnt, daß es das letzte seines Daseins sein sollte. Das Ende kam auch völlig unerwartet, wie ein Blitz aus heiterem Himmel. Ein an sich geringfügiger Zufall war die Veranlassung.

In der ersten Hälfte des Januar hatte Kallab, auf dem Wege von seiner Wohnung in Ober-St. Veit bei Wien in das Museum an einer vereisten Stelle ausgleitend, einen harten Rückenfall getan. Er legte der Sache keine weitere Bedeutung bei; doch war sie das erste unscheinbare Glied einer verderblichen Ursachenkette, tragisch genug für einen, der auf dem Manöverfelde und als beherzter Bergsteiger ganz anderen Gefahren ausgesetzt gewesen war. Es ist das Schicksal Ippolito Nievos. „Morte fura i migliori“, hat schon Petrarca, eine alte Volksmeinung umschreibend, geklagt.

Der Jänner verfloß indessen noch ganz gut. Kallab rüstete sich zu einer fröhlichen Feier, die bald ein unsäglich leidvolles Nachspiel erhalten sollte, zur Hochzeit seines Bruders und Jugendgenossen, die in Agram stattfand. Wenige Tage zuvor war der Gedenktag eines anderen Frühvollendeten, Mozarts, gewesen. Wir hatten ihn in unserem bescheidenen Quartett anspruchslos gefeiert; keiner von uns ahnte, als wir, guter Dinge voll, auseinandergingen, daß es das letztemal gewesen und das Wolfgang Kallabs geliebte Geige das letztemal auf dieser Erde unter seiner Hand erklungen war.

Völlig verwandelt kam der kräftige junge Mann aus Agram zurück, wo er sich noch froh und heiter bewegt hatte. Heftige Schmerzen hatten sich eingestellt, trotzdem schleppte er sich, seinem lebhaften Pflichtbewußtsein genügend, zur gewohnten Stunde in sein Bureau. Zunächst dachte man aber noch an keine Gefahr; man vermutete eine bösartige Ischias. Allein der befreundete, bis zum letzten Augenblicke von aufopfernder Hingebung erfüllte Hausarzt veranlaßte, vom Beginne an pessimistisch gestimmt, die sofortige Aufnahme des Kranken ins Elisabethspital. Da man eine Ver-

letzung der Wirbelsäule befürchtete, wurde zur Operation geschritten, die leicht und gut verlief; es ergab sich das Vorhandensein eines tief sitzenden, durch einen Blutaustritt infolge jenes Sturzes erzeugten Abscesses. Schon glaubten wir den Freund außer Gefahr, als die ersten Anzeichen einer Blutvergiftung hervortraten. Und nun begann ein furchtbarer Kampf des jungen, herkulisch gebauten Körpers mit dem Tode, eine Leidenszeit, die fast vier Wochen dauerte und die die Freunde niemals vergessen werden; hätte ihre Teilnahme magische Kraft besessen, sie müßte ihn, wie es einen kurzen, freundlichen Moment schien, auf der Erde zurückgehalten haben. Nun zeigte es sich, welchen reichen Schatz von Zuneigung Kallab in seinem kurzen Leben angesammelt hatte; es war ein förmliches Wallfahren zu seiner Leidensstätte. Aber jener Sonnenstrahl der Hoffnung verblich rasch; es war das letzte Aufraffen der Natur vor dem unaufhaltsam nahenden Ende, das alle ärztliche Kunst und Pflege nicht aufzuhalten imstande war.

Am letzten Faschingstage, in der Nacht vom 27. zum 28. Februar, als draußen in grellem Kontraste der Karneval der Großstadt ausklang, ging auch dieses edle und reiche Leben zu Ende; wir dürfen es wohl jetzt ein glückliches, von der reinen Flamme hohen Strebens und treuer Freundschaft erhelltes nennen. Am 4. März 1906, an einem Vorfrühlingstage voll strahlender Sonnenwärme und Werdeseligkeit, an einem jener halkyonischen Tage, die unser Freund vor allem geliebt und oft in seiner schön enthusiastischen Art gepriesen hatte, haben wir dann auf dem Friedhofe zu Graz die Hülle, in der die seltene Entelechie Wolfgang Kallabs gewaltet hatte, an der Seite des voraufgegangenen Vaters und Erziehers der Erde zurückgegeben. Die zurückbleibenden Freunde haben sein Andenken durch eine Bildnisplaquette, von dem Medailleur Herrn Peter Breithut ausgeführt, festhalten und in eine der höchsten sinnlich geistigen Wirkungsarten sublimiert, die dem Entschwundenen von Jugend auf teuer und nahe gewesen ist, an die fremde Nachwelt überliefern wollen.

J. v. S.



Einleitung.

Die Quellen der Kunstgeschichte zerfallen in zwei große Gruppen: die Denkmäler der Kunst und die schriftlichen Nachrichten über dieselben. Nur wo beide Quellenarten in genügender Fülle vorhanden sind, können wir ein klares Bild künstlerischer Entwicklungen, künstlerischer Persönlichkeiten entwerfen; nach ihrer Beschaffenheit und ihrem Verhältnis zu einander richtet sich die Arbeitsweise in den verschiedenen Zweigen der Kunstgeschichte. Scheiden wir die Perioden aus, die nur über die eine dieser beiden Quellengattungen verfügen, so fällt der Gegensatz der Methodik zwischen der Erforschung der Kunst des Altertums und der neuerer Zeiten auf. Dort begann die historische Erkenntnis mit einer sorgfältigen Sammlung und philologischen Interpretation aller Äußerungen, welche die antike Literatur über die Kunst hinterlassen hat; lange wurden die Denkmäler nur als Belege oder Illustrationen zu dem auf diese Weise entstandenen Entwicklungsbilde herangezogen und erst spät hat man es versucht, die Überreste um das zu befragen, was kein Schriftsteller berichtet. Schon zu einer Zeit, als das Interesse an stilgeschichtlicher Betrachtung und Analyse schon hoch entwickelt war, hat es Heinrich Brunn nicht für überflüssig gehalten, eine Geschichte der griechischen Künstler lediglich auf Grund der alten Nachrichten über ihr Leben und ihre Werke zu schreiben. Bis zum heutigen Tage nimmt die kritische Beurteilung der schriftlichen Nachrichten über Künstler und Kunstwerke einen bedeutenden Raum im Bereiche der antiken Kunsthistorie ein; es gibt kaum einen Quellenschriftsteller, dessen Aussagen man nicht auf ihren Ursprung und ihre Tendenz hin genau untersucht hätte.

Arbeiten dieser Art gehören in der neueren Kunst-

geschichte zu den Ausnahmen. Die Denkmäler sind in solcher Fülle auf uns gekommen, daß sie gewisse Tatsachen der Entwicklungsgeschichte dem Beschauer förmlich aufdrängen. Außerdem gibt es meist eine solche Menge von Urkunden, Inschriften und literarischen Nachrichten aller Art, daß man es für genügend erachtet hat, sich auf die Verknüpfung und gegenseitige Kontrolle dieser verschiedenen Quellengattungen zu beschränken, ohne sich viel um den Charakter und die Wesenheit der einzelnen Berichterstatter zu kümmern. Die Behandlung, die der Vitensammlung Vasaris zuteil geworden ist, leistet den Beweis dafür, daß diese Methode der Quellenbenützung nicht immer zureicht. Wer Vasaris Aussagen in verschiedenem Zusammenhange verwerten kann, mißt ihnen urkundlichen Wert bei; wenn sie nicht passen, so wird ihr Autor als nachlässig oder lügenhaft gescholten. Beides, die Zustimmung oder die Ablehnung seiner Ansichten, erfolgt nur auf Grund von zufällig herausgegriffenen Tatsachen. Sein Werk ist immer nur als eine historische Materialiensammlung betrachtet worden, über deren Tendenz und Zuverlässigkeit im ganzen man entweder nach vorgefaßten Meinungen oder nach einem allgemeinen Eindruck zu urteilen pflegt.

Die Lücke, die hier besteht, wollen die folgenden Untersuchungen in einem bestimmten Sinne ausfüllen. Sie gehen von der Frage nach der Entstehungsweise und der Tendenz der Viten aus. Ihre Beantwortung hat naturgemäß von der Persönlichkeit des Schriftstellers, von seinen Lebensschicksalen und seinem Bildungsgange auszugehen, davon wird das erste Kapitel Rechenschaft ablegen. Die Entstehungsweise seines Werkes, seine verschiedenartigen Quellen, die Art ihrer Benutzung, soll in einem zweiten Abschnitte geschildert werden. Der dritte hat über den Historiker Vasari, seine Ansichten über die Entwicklung der Künste und der treibenden Kräfte und über seine Wertmaßstäbe in historischer und ästhetischer Hinsicht zu handeln. Es gilt die Früchte der seit Jahrzehnten geübten Detailkritik zu sammeln und nach methodischen Gesichtspunkten zu ordnen und zusammenzufassen, kurz dasjenige zu leisten, was die Archäologie und Geschichtswissenschaften hinsichtlich ihrer bedeutenden Quellenschriftsteller schon längst unternommen haben.

Der Stoff zu den folgenden Untersuchungen ist so stark angewachsen, daß eine Beschränkung notwendig war. Grundsätzlich wurde nur das herangezogen, was bereits veröffentlicht war; unpubliziertes Material habe ich nur dort benützt, wo es mir durch den Zufall oder die Gunst hilfsbereiter Freunde dargeboten wurde.



I. Teil.

Das Leben Vasaris.



A. Die Lehrjahre.

Bei einer Erzählung von Vasaris Leben handelt es sich nicht nur um die Darstellung seiner persönlichen Schicksale, oder um das, was er erlebt, gedacht und geschaffen hat; das Milieu, in dem er sich bewegt, ist häufig viel interessanter für uns als der Held, von dem aus wir es betrachten. Vasari hat das Glück gehabt, in allen Phasen seines Lebens mit merkwürdigen oder bedeutenden Persönlichkeiten zu verkehren; eine bildsame Natur, ohne ausgeprägte eigene Richtung, hat er seine Schriften zum Spiegel der Welt zu erheben verstanden, die ihn umgab. Aus diesem Umstande erwächst dem Biographen die Pflicht, den Aretiner in seine Zeit hineinzustellen und mit besonderer Sorgfalt den Beziehungen nachzugehen, die ihn mit seinen Zeitgenossen verbinden. Da hier nur eine Skizze, kein abgerundetes Ganze geboten werden kann, wird er sich vielfach mit Andeutungen und Hinweisen begnügen müssen.

I.

Als Sohn des Antonio di Giorgio de' Vasari und der Maddalena de' Tacci, kleiner Bürgersleute, wurde Giorgio Vasari am 30. Juli 1511 zu Arezzo geboren. Er selbst hat die Geschichte seiner Ahnen geschrieben, hat uns aber dadurch die Erkenntnis ihres Standes und ihrer Vermögenslage eher erschwert als erleichtert. Die Urgroßeltern Lazzaro di Niccolò de' Toldi und Cristofana di Cristofano Pleni stammten aus Cortona; Lazzaro übte hier im Jahre 1427 noch die Sattlerei aus. Später siedelte er sich in Arezzo an und zog seine Brüder, die Töpfermeister waren, nach. Sein Sohn Giorgio betrieb gleichfalls die Töpferei und änderte nach seinem Handwerk den Zunamen der Familie de' Toldi in de' Vasari. Von mindestens zwei Frauen hatte er eine zahlreiche Nachkommenschaft; zwei der fünf Söhne, Lazzaro und Bernardo, beide

Töpfer, starben jung in Rom; der eine der beiden Antonio war Vasaris Vater; der andere gehörte, ebenso wie Cosimo, der fünfte Sohn Giorgios, dem geistlichen Stande an.

Soviel läßt sich an sicheren Tatsachen über Leben und Geschichte von Vasaris Vorfahren in Erfahrung bringen. Dieses dürre Gerippe weicht allerdings von dem farbigen Bilde, das Vasari von zweien der Reihe, von Lazzaro und Giorgio, entwirft, beträchtlich ab. Wahrheit und Dichtung vermengen sich darin, so daß wir die eine von der anderen nicht mehr zu unterscheiden vermögen. So mag es wahr sein, daß Lazzaro mit Piero della Francesca befreundet war und daß er den Sohn seiner Schwester Luca Signorelli in dessen Jugend in seinem Hause beherbergte. Auch daran, daß er die Pferdeharnische und die Truhen, die er fabrizierte, mit kleinen Figürchen zu bemalen verstand, daß er der Lieferant des Niccolò Piccinino und dessen Bruders war, ist nichts Unwahrscheinliches. Aber den Platz als Künstler neben Fra Giovanni und Leonbattista Alberti, den ihm der Enkel angewiesen hat, müssen wir ihm bestreiten. Ob seine Täfelchen wirklich Arbeiten des Piero della Francesco zum Verwechseln ähnlich gesehen haben, läßt sich nicht mehr entscheiden, weil sich weder von diesen kleinen, noch von seinen größeren Arbeiten etwas erhalten hat. Aber kein Schriftsteller außer Vasari, kein Dokument nennt ihn uns als Maler, kein Bild trägt seinen Namen, oder ist ihm je von jemand anderem als seinem Enkel zugeschrieben worden. So werden wir zu der Annahme gedrängt, daß der Katalog seiner Werke aus fälschlich unterschobenen oder aus ganz handwerklichen Arbeiten besteht. Glaubhafter sind die Nachrichten Vasaris über seinen Großvater, den Töpfermeister Giorgio. Er habe, so erzählt er, über die eigentümliche Technik der antiken aretinischen Gefäße von ihm nachgegrübelt und die Art, sie rot oder schwarz zu färben, wiedergefunden; eineinhalb Ellen hohe gedrehte Gefäße hat Vasari in seinem Hause bewahrt. Er habe auch eine antike Töpferwerkstätte beim ponte alla Calcinella drei Ellen unter der Erde, mit Resten des Brennofens, unverarbeitetem Material und zertrümmerten Gefäßen gefunden und die vier unverletzten Lorenzo de Medici durch Vermittlung des Bischofs Gentile de' Becchi verehrt. Über seinen Vater Antonio hat

Vasari wenig zu sagen gewußt, nicht einmal seinen Stand führt er an. Man mag annehmen, daß er ein Töpfermeister gewesen sei, zu schlicht und hausbacken, um durch einen Federstrich in die Reihe der Unsterblichen versetzt zu werden.

Wie Vasari zwei unter seinen Ahnen herausfand, die ihm ihre künstlerischen und archäologischen Neigungen vererbten, so läßt er auch seine Talente von einem berühmten Maler entdecken. Da diese Anekdote die einzige aus seiner frühen Jugend ist, die Vasari berichtet, so sei sie hier mitgeteilt. Luca Signorelli besuchte 1519 (wenn Vasari sein Alter mit 8 Jahren richtig angibt) Arezzo, um eine Tafel, die er für die Compagnia di S. Girolamo gemalt hatte, aufzustellen und wohnte im Hause der Vasari. „Als er hörte, daß ich in der Schule nichts anderes tue als zeichnen, wandte er sich zu Antonio und sagte ihm: Antonio, da Giorgio nicht aus der Art fällt, sieh zu, daß er wenn irgend möglich zeichnen lerne; denn wenn er sich auch dem Studium zuwenden sollte, so wird ihm das Zeichnen wie allen Ehrenmännern (galantuomini) wenn nicht zum Nutzen, so doch zur Ehre und Belehrung gereichen. Dann sagte er zu mir, der ich gerade vor ihm stand: Lerne nur fleißig, Vetterlein. Er sagte über mich noch viele andere Dinge, die ich verschweige, weil ich erkenne, die Meinung, die jener gute Alte von mir hatte, nicht in allzu weitem Umfange bestätigt zu haben. Und als er vernahm, was auch richtig war, daß mir in jenem Alter das Blut in solcher Menge aus der Nase schoß, daß ich zuweilen ohnmächtig wurde, so hängte er mir mit eigener Hand einen Jaspis um den Hals, mit unendlicher Liebe. Diese Erinnerung an Luca wird mir stets im Geiste lebendig bleiben."

Lucas Rath scheint insoferne Erfolg gehabt zu haben, als Giorgio in der Folge bei dem Meister Guglielmo da Marcilla lernte; er war aber wohl von seinem Vater zu etwas Höherem als zum Maler bestimmt, denn er wurde zu Messer Antonio da Saccone und Messer Giovanni Pollastra in die Schule geschickt und hatte es mit 13 Jahren schon so weit gebracht, daß er einen großen Teil von Vergils Aeneide auswendig herzusagen wußte. Bevor wir uns mit den Ereignissen beschäftigen, die Vasari diesem Unterrichte und seinem Elternhause entzogen, müssen wir uns einen Augen-

blick mit den Persönlichkeiten seiner ersten Lehrer beschäftigen. Über einen von diesen, Messer Giovanni Saccone, hat sich nichts in Erfahrung bringen lassen. Die beiden anderen sind bekannt und um so merkwürdiger für uns, weil jeder von ihnen eine der Richtungen ausprägt, die Vasaris Wesen später charakterisieren.

Der Benediktinerprior Guglielmo da Marcilla hatte sich damals seit kurzem in Arezzo angesiedelt und versah die Kirchen der Stadt mit seinen gemalten Fenstern. In der Zeit, als Vasari bei ihm gelernt haben kann, arbeitete er an den großen Fenstern im rechten Seitenschiffe des Domes. Man merkte es ihnen an, daß ihr Meister in Rom gewesen war und sich den neuen Stil der sixtinischen Decke und der Stanzen zum Vorbild genommen hatte, denn er setzt seine Fenster nicht aus kleinen Heiligenfiguren in Tabernakeln oder Reihen kleiner übereinandergestellter Szenen mit wenigen Figuren zusammen. Die beiden langen vertikalen Öffnungen faßt er als ein Bildfeld, das in der Mitte durch die Säule (bzw. den Pilaster), die den zwei abschließenden Spitzbogen zur Stütze diente, überschnitten wurde und baut in diesem Raume figurenreiche Historien mit bewegten Gestalten, breitgezeichneten Akten und tiefen Hintergründen voll antikischer Architekturen auf. Wo seine Gestalten nicht groß genug sind, um die ganze Höhe der Fenster einzunehmen, wie bei der 1519 entstandenen Taufe Christi, stuft er den Raum durch Treppenanlagen in mehrere Pläne oder läßt mächtige Säulenhallen emporsteigen, in deren Geschosse er seine Gestalten verteilen konnte. Auch in allen kleineren Dingen, der ausdrucksvollen Gebärdensprache, dem freien Faltenwurf, den phantastischen Gewändern, spricht sich etwas Neues, Fremdes, Großes aus, das von den Werkstattgewohnheiten der übrigen Aretiner Lokalmaler weit abwich. Aber Guglielmo begnügte sich nicht mit seinen Glasfenstern; er wollte auch zeigen, daß er den monumentalen Stil der Freskomalerei beherrsche und ließ sich eine Anzahl von Gewölbefeldern des Aretiner Domes zur Ausmalung übertragen, von denen er mit dreien im Mittelschiff und einem im Seitenschiffe zustande kam. Allenthalben wird man an die römischen Vorbilder, besonders an die sixtinische Decke gemahnt. Wie dort die Sibyllen, sitzen hier

die Allegorien der Tugenden, die in den tiefen Zwickeln der Gewölbekuppen angeordnet sind, in steinernen Stühlen und wenden den Körper weit ausladend nach den Seiten; wie in den Loggien öffnen sich in der Mitte der Wölbung, wo die Dreiecke zusammenstoßen, Säulenstellungen oder Balustraden über quadratischem Grundriß gegen den blauen Himmel, die sich der Maler allerdings nicht zu verkürzen getraut hat. In den Lünetten oberhalb der Wände des Mittelschiffs sitzen zu Seiten der Fenster Gruppen von Propheten, die dem Beschauer sofort die Vorfahren Christi ins Gedächtnis rufen. Fast bei jedem der Bildfelder kann man Anleihen namhaft machen. Aber so tiefen Eindruck auch der römische Stil auf den französischen Prior gemacht hatte, er war zu alt, um ganz in die neue Anschauungs- und Schaffensweise hineinzuwachsen. So sehen seine Schöpfungen nicht wie Kopien, sondern wie Travestierungen aus. Bei den Entwürfen zu seinen Glasgemälden schützte ihn die sichere Kenntnis der bestimmten Anforderungen, die das besondere Material und Format stellte, vor Ausschreitungen; auf den Fresken kommt die ganze Verwirrung zum Vorschein, die die fremde Gestaltenwelt in seinem Kopfe angerichtet hat. Er sucht das anzuwenden, was er an jenen berühmten Werken studiert und loben gehört hat, Akte von muskulösen überkräftigen Formen, kühne Stellungen, gewagte Bewegungen, alle die Kompositionsmittel, mit denen Raphael und Michelangelo weite Räume und große Menschenmassen zu beherrschen gelehrt hatten; aber seine Akte sind plump, seine Gestalten bewegen sich stolpernd und ungeschickt wie Bauern, die die flinken Bewegungen fahrender Gaukler nachzuahmen suchen, seinen Perspektiven sieht man es an, daß sie regelrecht und mühsam mit Lineal und Zirkel konstruiert sind, er hängt überall am Detail, an einem Motiv, an einer Gestalt, die sich dann grotesk zu Ungunsten des Ganzen hervordrängt. So wurde Vasari im ersten Unterrichte nicht mit einer gefestigten handwerklichen Tradition, sondern mit den manierierten Phantasien eines Künstlers bekannt, der sich die Ausdrucksweise eines ihm fremden Stiles zwar äußerlich angeeignet hatte, sie aber nicht anzuwenden, geschweige denn fortzubilden verstand.

Mit Vasaris Lehrer der Humanität Giovanni Pollio Pol-

lastrino, wie er sich selbst genannt hat, oder Pollastra,[1]) wie ihn Vasari und Aretin nennen, hat sich die Literaturgeschichte nicht beschäftigt; wahrscheinlich mit Recht, denn seine gedruckten Werke[2]) lassen in ihm einen Provinzliteraten er-

[1]) Von biographischen Daten vermag ich nur das beizubringen, was er selbst in seinen Werken über sich berichtet und was Vasari sowie Aretin erzählen. In der Polindea, die während des Assedio geschrieben ist, nennt er sich sechzigjährig (s. u.), was mit der Stelle aus der Katharinenlegende, an der er sich als dem Alter nahe bezeichnet, in Einklang zu bringen ist, wenn man ihn 1505, wo dieses Werk erschienen ist, als über vierzigjährig annimmt. Dann wäre er zirka vor 1470 zu Arezzo geboren. Wegen des Aufstandes in Arezzo 1502 mußte er nach Siena in die Verbannung gehen, wo er als Lehrer der Humanität wirkte und für die Katharinenbrüderschaft das Leben der Heiligen beschrieb. In dem Schlußkapitel Lamentatione et querela facta dall' auctore dell' opera a Sancta Cattarina della nova captura della sua patria Arezzo et del suo exilio (fo. 88vo), bittet er die Seele der Heiligen im Himmel sich seiner anzunehmen: Encrescati di me che quasi vecchio / For della patria mia sorte me tira. Weil er sein Vaterland gegen die Franzosen verteidigt habe, habe er fliehen müssen. Er richtet eine heftige Invektive gegen seine Feinde und malt sich mit ghibellinischem Hasse aus, wie sie die Rache des Herrn ereilen werde:

Si dal Gallico horror venduta fu etc. (fo. 89v).

Dann fehlen uns Nachrichten bis auf die Zeit, wo Vasari bei ihm in die Schule ging. Er konnte nach Arezzo zurückkehren, wurde Kanonikus am Dome seiner Vaterstadt und scheint hier den Mittelpunkt des geistigen Lebens gebildet zu haben, denn er hat außer Vasari auch Lappoli unterstützt, sich 1528 für Rossos Berufung eingesetzt, das Programm für die Fresken, die der letztere in SS. Annunziata ausführen sollte, entworfen und die Komödie gedichtet, die Luigi Guicciardini anläßlich der Anwesenheit des Herzogs Alessandro in Arezzo aufführen ließ. Einmal noch traf ihn ein harter Schicksalsschlag. 1529 mußte er als Geißel nach Florenz gehen und wurde in den Stinche gefangen gehalten. Um sich über die Trübsal der Gefangenschaft hinwegzuhelfen, begann er eine epische Erzählung in leichtfließenden Stanzen, voll von scherzhaften Anspiegelungen auf seinen Zustand und auf die schlechte Verpflegung, von der er durch die während der Belagerung ausgebrochene Hungersnot zu leiden hatte. Zuweilen schlägt er ernstere Töne an, beklagt das Unglück, das die Fremden über Italien gebracht haben und das Unrecht, das ihm angetan wird:

Ardirò ben da che haviate il torto etc.

Im Jahre 1537 erbat er sich Aretins Gutachten über seine Gedichte; dieser kritisierte sie in zwei Briefen vom 7. Juli und 28. August 1537 (Lettere I, 128, p. n. 140 b), ziemlich scharf und lehnte die ihm zwischen den Zeilen angesonnene Vermittlung eines Verlegers ab. 1543 gab der Sohn Pollastras Giulio das unvollendete Epos Polindea aus dem Nachlasse des Vaters heraus, der kurz zuvor gestorben zu sein scheint.

[2]) 1. Opera della Diva et Seraphica Catherina da Siena. Siena 1505, ein Nachdruck 1511, Venezia per Zorzi de Rusconi). — 2. Stantie nove de... Ant°

kennen, der nirgends, wäre es auch nur im Gefolge anderer, an dem geistigen Leben seiner Zeit mitgeschaffen hat. Er gab, was er gelernt hatte, getreulich weiter, ohne es zu verändern. Für uns gewinnt er aber aus einem anderen Grunde Interesse. Gemeiniglich pflegt man Vasari in literarischer Beziehung als einen Autodidakten zu betrachten, dem die Schriftstellerei eine ungewohnte Beschäftigung gewesen sei. Bei dieser Voraussetzung gerät die ganze Kritik seines Werkes in eine schiefe Lage; nur allzuhäufig werden Anschauungen, Bedenken, Äußerungen als sein individuelles Eigentum angesprochen, die der Bildung seiner Zeit angehören und die er sich, um es kurz zu sagen, in der Schule angeeignet hat. Seine Schulbildung ging über die bei den Künstlern der Renaissance übliche hinaus. Er war nicht illiterato wie Bramante und Michelangelo, sondern hatte sich mehr als die Anfangsgründe des Lateinischen angeeignet, konnte mit dreizehn Jahren einen großen Teil der Aeneide auswendig und prunkt in den Briefen seiner Jugend mit besonderer Vorliebe mit lateinischen Brocken. Wichtiger sind seine Kenntnisse in der antiken Mythologie und Geschichte und in den Altertümern, die es ihm später erlaubten, mit der größten Leichtigkeit komplizierte Programme für seine Bilder und Freskenzyklen herzustellen und die seine Auffassung der Kunst bestimmt haben. In der geringeren Anzahl von Fällen hat er humanistisch gebildete Berater neben sich gehabt, oder literarische Hilfsmittel benützt, denn er verfügte über ein wohleinexerziertes Material von Bildern und Vorstellungen, die direkt aus der zünftigen Exegese der antiken Literatur stammen und auf einen regelrechten Unterricht in der Humanität deuten. Zwei Männer können in dieser Hinsicht auf ihn entscheidenden Einfluß geübt haben: Giovanni Pollastra und Pierio Valeriano. Über das Verhältnis Vasaris zu dem Autor der Hieroglyphica sind wir wenig unterrichtet und das Ausmaß der Anregungen, die er von ihm empfangen, wird sich nur unsicher begrenzen lassen. Dagegen sind die Übereinstimmungen zwischen Vasaris Anschauungen und der Richtung,

---

Thebaldeo etc. Venetia 1518, Milano 1519, Venetia 1522, 8⁰. — 3. Il sesto di Virgilio 1540. — 4. de compos. carm. opusc. Roma, 1541. — 5. Carmina etc. Nr. 2, 4 und 5 sind mir nicht zugänglich gewesen.

in der sich Pollastras Gedanken über die Kunst bewegen, so groß, daß wir berechtigt sind, ihn wirklich als Vasaris Lehrer zu bezeichnen.

Pollastra hatte in Siena als Lehrer der Humanität und wahrscheinlich an der Universität gewirkt[1]) und mag seine Lehrtätigkeit in Arezzo fortgesetzt haben. Wess' Schlages er gewesen ist, darüber belehrt am besten die Opera della Diva et Seraphica Catharina da Siena. Dreierlei Zwecke verfolgt sie: sie will durch die Erzählung der Legende erbauen, durch die Entscheidung heikler theologischer Streitfragen belehren und durch poetische Erfindungen vergnügen. Diese drei Absichten sucht der Autor nicht vereint zu erfüllen und um sie peinlich auseinanderzuhalten, hat er ein augenfälliges Mittel erdacht: wenn ein dubbio theologale aufstößt, so erscheint am Rande das Bild einer Sonne, ergibt sich Gelegenheit zu einer fictione Poetica, so erblickt der Leser einen Mond. Durch diese Bilder wird symbolisch der übliche Vorrang der Theologie vor der Dichtkunst angedeutet; sein Werk aber hat Pollastra nicht als Theolog oder Erbauungsschriftsteller, sondern als Poet geschrieben. Daß er sich auf Poeterei verstand, das beweist die Widmung, in der er das Werk im Namen der disciplinabile et religiosa Compagnia della casa di S. Catharina Senese a Fonte Branda dem Erzbischof von Siena Giovanni Piccolomini darbringt.

Die Mitglieder der Bruderschaft schlafen eines Nachts, von Bußübungen und Kasteiungen ermüdet, in ihrem Hause ein und sehen sich im Traume an das Meer versetzt, vor dessen ansteigenden Fluten sie auf einen steilen Felsen flüchten. Ein furchtbares Unwetter bricht los; der Trompeter Triton verkündet auf seinem Wagen mit dem über die Wellen tönenden schreckenerregenden Horn den Zorn des Neptun. Aeolus und Eurus lösen die Ketten und stürmen wütend über die Wogen dahin. Da sehen die Flüchtlinge ein Wrack

[1]) Von den fünf Widmungssonetten, welche der Legende der heiligen Catharina vorausgehen, rühren zwei von Professoren, dem Juristen Lancelotto Polito und von Mis. Dominico Placidi Senese optimo professore de humanita, drei von Pollastras Schülern (Mis. Pier Francesco Ciunghi Senese Abbate, Mis. Baldas. Anglariense scolaro in iure civili discipulo de Jo. Pollio Aretino nel li studii humani, D. Mar. Phylodoro Arretino) her.

auf ihre Insel zutreiben; es strandet und in Tüchern gewickelt finden sie darauf den regungslosen Körper eines Jünglings. Es gelingt ihn ins Leben zurückzurufen; der Jüngling erwacht und bedauert, seinen Rettern für ihre Hilfe nichts bieten zu können. Die einzige Gabe, die ihrer würdig gewesen wäre, ein kurz vorher von ihm verfaßtes Buch, hätten ihm die Wellen geraubt. Flehend wendet er sich zu der Göttin, die ihn in sicheren Hafen gesteuert, und bittet um die Zurückstellung des Buches. Und siehe, alsbald naht sich eine reizende Nymphe, präsentiert ihm mit wohlanständiger Gebärde sein Buch, das der Jüngling seinen Rettern mit einer durch den Vergleich mit Polykrates, König von Samos, etc. gewürzten Rede überreicht. Die Leute öffnen neugierig das Buch und finden auf den ersten Seiten mit goldenen Lettern geschrieben: Joannis Polli Pollastrini Arretini carmen in laudem divae et Seraphicae Catharinae Senensis uernali lingua compositum incipit. Sie wollen eben danken, als sie erwachen. Es wird an die Pforte geklopft und ein Fremder überreicht ihnen das geträumte Buch in Wirklichkeit.

Die Art, wie Pollastra sich und sein Buch einführt, beweist, daß er die Vorschriften Boccaccios, der Dichter solle seltene und nicht erhörte Erfindungen vorstellen, sie mit einem Gewebe ungebräuchlicher Worte und Sentenzen schmücken und unter dem Schleier der Fabeln Wahrheiten verbergen, durch eine peregrina invenzione zu erfüllen gesucht hat. Seine Symbolik sündigt nur durch allzugroße Deutlichkeit; denn während das stürmische Meer die kriegerischen Wirren von Arezzo, die Fahrt des leblosen Jünglings auf dem Wrack die Flucht oder Verbannung Pollios, die Wiederbelebungsversuche durch die Inselbewohner seine freundliche Aufnahme durch die Sienesen bedeuten sollen, hat sich der eitle Dichter nicht entschließen können, seinen Namen und sein Werk unter einem Bilde zu verstecken. Sein Stil ist der der Romane Boccaccios. Trotz des christlichen Vorwurfes mischt er fortwährend Gestalten der antiken Mythologie in die Erzählung, wider Willen oder ohne dessen gewahr zu werden. So erklärt er in der invocatio des ersten Gesanges, weder Pegasus noch Calliope, noch die Göttinnen der drei Reiche, noch Cupido zuhilfe rufen zu müssen,

beginnt aber die Schilderung der Jugend Katharinas, daß er ihre Eltern mit Philemon und Baucis oder Saturn und Rhea vergleicht. Der Mund der Kleinen ist voll von Ambrosia und Manna. Bei der Erzählung des Weinwunders füllen die Namen der Weine, die die Heilige nicht hervorbrachte, eine ganze Stanze. Pollio benutzt die Gelegenheit, um die Namen sämtlicher antiker Weinsorten, die ihm bekannt waren, unterzubringen. Er kann es sich aber nicht versagen, auch die Prinzipienfragen dieser ganzen Auffassung zu erörtern: Im zweiten Gesange zeigt der Mond am Rande eine besonders lange Abschweifung an: die Verteidigung des Dichters gegen die Verleumder des Verses und seines Werkes und das Lob der Dichtkunst. Schon durch die Überschrift wird man an das 14. und 15. Buch aus Boccaccios Genealogia Deorum erinnert; Boccaccios und Dantes Grundgedanke, daß die Dichtkunst die Weisheiten der Philosophie in schöne Lügen zu kleiden habe, bildet überall die Voraussetzung und im einzelnen finden sich direkte Entlehnungen aus der Genealogia Deorum. Aber der priesterliche Eifer Boccaccios ist verraucht und gleich in den Eingangsversen leitet Pollio die Berechtigung des Vergnügens, das die Poesie gewährt, durch die Rechtfertigung der Ruhe und Erholung nach der mühsamen Arbeit des Tages ab; habe doch auch Christus geschlafen oder sich das Kreuz von dem Kyrener tragen lassen. Der tiefe Inhalt wird nur insoferne in Betracht gezogen, als er für das Spiel der Formen und der Stilkünste unumgänglich notwendig ist; aber ohne diese hat das ganze Werk keinen Wert. Der Dichter will vergnügen und nützen; was hilft es, wenn der Stoff nicht heiter ist? Der Schmuck, den er verleiht und der vergnügt, wächst nicht organisch aus dem Inhalte hervor, sondern wird zugesetzt, wie es beliebt; die Erfindungen (fictione fictiua), ehrbare Allegorien (Allegorica honesta) wie die Tugenden, der finstere Tod, die Pest, die Charitas usw., bilden mit dem Verse zusammen die Hauptbestandteile des Stiles. Diese heidnischen Figuren stören den christlichen Inhalt nicht; die Kunstform bringt sie mit sich; Gottvater, die Propheten des alten Testamentes, haben sich der Poesie bedient, um sich mitzuteilen und Christus hat in Parabeln gesprochen mostrando sotto uelo el ben dal male (sic!).

Die Dichtkunst erscheint Pollio als eine erlernbare Fähigkeit,[1]) die in den Kombinationen von konventionellen Bildern und Allegorien besteht, eine Art Zeichensprache, deren Sinn dem gemeinen Volke verschlossen bleibt und nur dem Gebildeten und Geistreichen (spirto gentil) zugänglich ist. Diese Auffassung der Kunst als Technik stammt, wie später ausgeführt werden soll, aus der Rhetorik des Altertums, und ist, obwohl nie ganz in Verlust geraten, durch Dante und Boccaccio aufs neue ausführlich begründet worden und hat noch im XVI. Jahrhundert extreme Vertreter (Scaliger). Ihr entspricht die allegorische Auslegung der Klassiker und die Lehre von dem drei- bzw. vierfachen Schriftsinn, der gleichsam ihren theoretischen Unterbau bildet. Diese Prinzipien sind zwar ausdrücklich nur für die Dichtkunst entwickelt worden, ließen sich aber natürlich auch auf die bildenden Künste anwenden, um so mehr, als diese schon in der antiken Theorie immer im Schlepptau der Poetik einhergehen und das XV. Jahrhundert in Italien sich mit theoretischer Ästhetik nicht befaßt hat. Vasari hat die Malerei in seiner eigenen Kunstübung immer nur von diesem Standpunkte betrachtet. Sie war ihm Bildersprache zum Ausdruck von Gedanken; kein anderer Künstler hat so häufig und so willig wie er ausführliche Kommentare zu seinen Bildern geschrieben; in den Erläuterungen zu seinen Wandgemälden im Pal. Vecchio unterscheidet er den direkten, den historischen und den moralischen Sinn. Die Hauptsache war der Entwurf, die invenzione, für ihn gleichbedeutend mit Illustration; die Ausführung galt ihm als Sache der Technik. In seinem Schaffen fallen diese beiden Stadien des Prozesses vollständig auseinander; in seinem Alter stieg die Überschätzung des Inhaltes bis zur vollständigen Verkennung der Mittel der Darstellung und Wirkung in der Malerei. Als Kritiker ist Vasari nie so weit gegangen; insbesondere hat er aus dem Verhältnis von Inhalt und Form wohl Lustwirkungen abgeleitet, aber das Fehlen des ersteren oder Überwiegen des letzteren nie zum Grunde eines Tadels gemacht. Immerhin ist ihm das, was ihm am häufigsten als lobenswert erscheint, die belle considerazioni, etwas inhaltlich Bestimmtes oder Bestimmbares.

---

[1]) Das Opusculum de comp. carm. schließt mit den Worten ad lectorem: Si emeris hec hodie, carmina cras facies.

Pollios Begriff von der Dichtkunst weist mit den Grundsätzen, von denen sich Vasari als Maler leiten ließ, eine so weitgehende Übereinstimmung in den Voraussetzungen auf, daß es erlaubt ist, diese aus dem Unterrichte des aretinischen Humanisten abzuleiten. Vasari wird von ihm nicht nur die Anfangsgründe des Lateinischen, sondern auch jene aus griechisch-römischer Mythologie und mittelalterlicher Theologie zusammengebraute Popularphilosophie empfangen haben, aus der die Opera della diva et seraphica Caterina schöpft und die wir gleich in seinen ersten Bildern finden werden. In diesem Sinne wird ihm das klassische Hauptstück allegorischer Interpretation, Virgils Aeneide ausgelegt worden sein (cf. den Brief Petrarcas, Opp. 867). Auch die unerschütterliche Hochachtung vor gelehrter Pedanterie, die Vasari zeitlebens eigen war, hat er wohl schon von seinem ersten Lehrer. Aber auch das mag erwähnt werden, daß Pollio nicht nur ein Schulmeister war, über dessen Reimereien sich Aretin mit berechtigtem Spott lustig machte, sondern als Bürger von Arezzo den Mut der eigenen politischen Überzeugung einmal mit Verbannung nach Siena und dann als Greis mit Kerkerhaft in den Stinche von Florenz bezahlte, Eigenschaften, von denen sich Vasari nichts angeeignet hat. Mit seinem Schüler ist er in Verkehr geblieben und hat ihm in bedrängter Zeit den wichtigen Auftrag für das Kloster von Camaldoli verschafft; der Brief, in dem ihm Vasari für diesen Dienst dankt, hat sich erhalten.

Von den beiden ersten Lehrern Vasaris ist der eine ein Manierist, der andere ein humanistischer Schulpedant im Sinne Aretins. Es ist kein Zufall, daß man nur dem letzteren einen bleibenden Einfluß auf ihn zuschreiben kann. Vasaris literarische Anlagen scheinen sich früher und rascher entwickelt zu haben als seine Begabung für die Malerei.

II.

Daß aus dem kleinen Giorgio Vasari nicht ein Landmaler vom Schlage des Niccolò Soggi oder des Giovan Antonio Lappoli oder ein Provinzliterat wie sein Lehrer Giovanni Pollio wurde, daran war ein Glücksfall schuld. Der Kardinal Silvio

Passerini, der den Giulio de' Medici schon zu der Zeit, als dieser die Regierung von Florenz nach dem Tode des Herzogs Giuliano übernehmen mußte, vertreten hatte, war von Clemens VII. von der Legation von Umbrien dauernd zu der von Florenz versetzt worden und kam Anfang Mai 1524 auf der Reise nach seinem Amtssitze nach Arezzo. Antonio Vasari, der mit ihm weitschichtig verwandt oder verschwägert war (Vas. VII, 7), stellte ihm seinen ältesten Sohn vor. Der Kardinal fand an dem Knaben Gefallen, ließ sich von ihm Stücke der Aeneide aufsagen und bestimmte Antonio, ihn ihm nach Florenz zu schicken. Er dachte wohl, in Giorgio Vasari einen geeigneten Spiel- und Studiengenossen für den fünfzehnjährigen Hippolyt de' Medici zu finden, den er in Florenz einführen sollte. Antonio Vasari begleitete seinen Sohn mit großen Hoffnungen. Die erste Stufe zu einer glänzenden Laufbahn schien ihm erklommen. Er stattete ihn mit großen Opfern aus, die ihm bei seiner zahlreichen, sich jährlich mehrenden Familie hart ankamen.

Hippolyt de' Medici war von Clemens nach Florenz geschickt worden, um die Bürger an seine Anwesenheit zu ge wöhnen und allmählich in die Stellung hineinzuwachsen, die sein Vater Giuliano, die der Herzog von Urbino und der Papst als Kardinal eingenommen hatten. Vor gewaltsamen Maßregeln schreckte der Papst zunächst aus Furcht vor Giovanni de' Medici, dem Führer der schwarzen Banden, zurück. Hippolyt war nun trotz seiner Jugend für amtsfähig erklärt worden; tatsächlich behandelte man ihn als den zukünftigen Regenten; sein Berater, der Kardinal von Cortona, gab sich als Statthalter des Papstes. Ein Jahr später als Hippolyt kam auch letzterer und Alessandro de' Medici, der uneheliche Sohn des Lorenzo und einer Bäuerin aus Collevecchio, nach Florenz; er war mit Rücksicht auf das unangenehme Andenken, das sein Vater hinterlassen hatte, nicht sehr beliebt und wurde seinem Vetter nachgesetzt. Man ließ ihn unter der Obhut des Giovanni di Bardo Corsi und des Rosso Ridolfi in Poggio wohnen, um nicht Grund zu Eifersüchteleien und Reibungen zwischen den beiden Prätendenten zu geben.

Vasari äußert sich nicht über die Stellung, die er zu

den beiden Medici eingenommen hat. War er ihr Hausgenosse, ihr Gespiele, ihr Gesellschafter? Hatte der Kardinal von Cortona etwas Bestimmtes mit ihm vor oder ließ er ihn seine eigenen Wege gehen? Man kann auf diese Fragen nur mit Vermutungen antworten, die sich auf die spärlichen Andeutungen stützen, die Vasari in seiner Selbstbiographie, in den Viten des Salviati, Michelangelo und anderer sowie in seinen Briefen verstreut hat.

Berücksichtigen wir zuerst das, was er über seine Lebensweise in Florenz berichtet. Er war nicht im Pal. Medici in der Via Larga untergebracht, wo der Magnifico residierte, sondern wohnte bei dem Malteserritter Niccolò Vespucci am Ponte vecchio oberhalb der heute nicht mehr existierenden Kirche S. Sepolcro und nahm an dem Unterrichte teil, den Pierio Valeriano den beiden Medici täglich zwei Stunden lang erteilte. Von den Persönlichkeiten des Hofes scheint sich nur Ottaviano de' Medici seiner angenommen zu haben. Daneben trieb er sich in den Werkstätten herum; so will er bei Michelangelo, Andrea del Sarto und Bandinelli Unterricht genossen haben. Man pflegt das gewöhnlich so aufzufassen, als hätte er bei diesen Meistern eine regelrechte künstlerische Ausbildung genossen. Es scheint sich aber anders zu verhalten.

Als Vasari Florenz verließ, war er 16 Jahre alt; hätte er sich in Florenz wirklich nur der Malerei gewidmet, so hätte es ihm möglich sein müssen, sich mit dem, was er erlernt, fortzubringen. Er sagt es selbst, daß er noch keine Farben angerührt habe, als er 1527 wieder nach Arezzo kam, und hatte zwei Jahre später den Einfall, die Malerei ganz aufzugeben, weil er nicht soviel konnte, um sich den Unterhalt damit zu verdienen und seine Angehörigen zu unterstützen. Dieses Ergebnis ist bei einem durchaus nicht mittelmäßig beanlagten und geweckten Jüngling wie Vasari erstaunlich gering, besonders dann, wenn man bedenkt, wie rasch junge Burschen sich damals bei dem intensiven Unterricht in den Maler- und Bildhauerateliers die handwerklichen Fertigkeiten aneignen konnten. Nimmt man hinzu, daß sich Vasaris Vater in mißlichen Vermögensumständen befand und der Sohn allen Anlaß gehabt hätte, sich in dem einmal erwählten Berufe mit allem Fleiße auszubilden, daß Vasari in Arezzo und in Florenz

den Unterricht von Humanisten genoß wie nur wenige seiner Standesgenossen, daß er, der arme Töpferssohn aus Arezzo, endlich der Obhut eines vornehmen Mannes anvertraut wurde, so läßt sich die Vermutung nicht abweisen, der Kardinal habe von vorneherein in ihm nicht einen Maler, sondern einen literarisch gebildeten Familiaren oder Hofmann erziehen wollen, der später einem seiner Schützlinge als unbedingt abhängiger Hausgenosse, etwa in der Rolle eines Sekretärs oder Haushofmeisters, nützlich werden konnte. Mit dieser Voraussetzung läßt sich alles übrige gut in Einklang bringen: der Kardinal verlor in Florenz den jungen Vasari aus den Augen; dieser blieb sich selbst überlassen und trieb sich, seiner Neigung entsprechend, aber ohne rechten Plan in den Werkstätten herum, lernte wirkliche garzoni wie Francesco de' Rossi oder Nannoccio da San Giorgio kennen und fing an, im Wetteifer mit ihnen, die weit mehr konnten als er, ernstlich zu zeichnen. Damit stimmt, daß Vasari berichtet, er habe erst unter Bandinelli, der frühestens seit November 1525 dauernd in Florenz weilte, etwas Ordentliches zu lernen begonnen; mehr als ein Jahr lang verbrachte er wieder in Florenz, bis er sich über seinen wirklichen Beruf klar war.

Konnte Vasari die Zeit seines Aufenthaltes für seine künstlerische Ausbildung nicht voll ausnützen, so hat er doch das lebhafte geistige und künstlerische Leben, das in Florenz herrschte, beobachten gelernt und Beziehungen zu mancherlei Persönlichkeiten angeknüpft, die ihm später von Nutzen waren. Zu den letzteren gehörte außer dem Magnifico und dem Herzog Alessandro Ottaviano de' Medici, in dessen Hause er Andrea del Sarto die Kopie nach Raphaels Bildnis Leo X. für den Herzog von Mantua malen sah und der später sein besonderer Gönner geworden ist. Durch den Unterricht, den er mit den beiden jungen Medicäern teilte, trat er mit Pierio Valeriano in Berührung. Vasari hat über seinen eigenen literarischen Bildungsgang wie mit Absicht so wenig als möglich mitgeteilt; so erwähnt er auch nur den Namen des Valeriano, ohne anzudeuten, wie lange er seine Unterweisungen genossen und welchen Nutzen er aus ihnen geschöpft hat. Wir werden aber in seinen Schriften und Bildern Vorstellungen finden, die recht gut auf diese florentinischen Schulstunden zurückgehen

können. Giovan Pietro Bolzani war nicht ein gewöhnlicher Rhetor wie Pollastra, sondern ein wirklicher Gelehrter, der in allen Fächern der klassischen Altertumswissenschaft beschlagen war. Als er 1523 von Clemens VII. zum päpstlichen Geheimkämmerer und Lehrer seiner beiden Nepoten bestellt wurde, hatte er Gedichtsammlungen, archäologische Traktate und textkritische Untersuchungen veröffentlicht, die ihm den Verkehr mit den angesehensten Literaten seiner Zeit eintrugen. Was ihn vor vielen derselben auszeichnete, war nicht nur seine Kenntnis der Literatur, die sich sowohl auf die Klassiker, als auch auf die christlichen Theologen, besonders die des Altertums, erstreckte, sondern die eigentümliche Art der Exegese, die in der Übertragung der allegorisch-moralischen Interpretationsweise von den Denkmälern der Schrift auf die der bildenden Künste bestand. Sie ging von einer bestimmten Klasse von Monumenten aus. Schon im XV. Jahrhundert hatten die ägyptischen Obelisken die Neugier der Gelehrten erweckt.[1]) Man las, was die alten Schriftsteller über die Bilderschrift der Ägypter, über die Bedeutung der einzelnen Zeichen, über die Schätze der abgründigsten Weisheit berichteten, die sich in diesen Hieroglyphen verbergen sollten und versuchte es, sie zu entziffern. Die wenigen Bedeutungen, die Plinius, Ammianus Marcellinus u. a. überliefert hatten, schienen darauf zu führen, daß der Sinn der einzelnen Bilder in ihren symbolischen Beziehungen zu suchen sei. Das Feld der Forschung erweiterte sich dadurch, daß man annahm, die ägyptische Weisheit, die sich in der Kaste der Priester von Geschlecht zu Geschlecht forterbte, sei durch Pythagoras, Plato und Moses der ganzen antiken Welt bekannt geworden und jegliche Art von Geheimlehre hinge mit ihr auf das engste zusammen. So kam es, daß man in dem Mystizismus, in dem Marsilius Ficinus die Ausgleichung christlicher Theologie und platonischer Philosophie versucht hatte, den direkten Abkömmling jener alten, in den Hieroglyphen niedergelegten Philosopheme und zugleich den Schlüssel für

---

[1]) Vgl. z. B. Biondo, Roma rest. (Rom 1542, p. 61 ff.) Alberti (Opusc. mor. 209) Valeriano nennt in der Vorrede zu den Hieroglyphen Polizian Crinitus und Beroaldus wegen ihrer Verdienste um die Hieroglyphen.

ihr Verständnis zu besitzen glaubte. So war man für die Auslegung der Hieroglyphen nicht auf die wenigen damals bekannten ägyptischen Denkmäler beschränkt, sondern konnte alles heranziehen, was in alter und neuer Zeit in Bild und Schrift an Formen und Figuren in übertragener Bedeutung gebraucht worden war. Die Altertumskunde, die antike Mythologie, die Tier- und Steinsymbolik, die Astrologie, die christliche Symbolik, lieferten Stoff zu einem Vokabular, mit dessen Hilfe man alle irdischen Geheimnisse verstehen lernen konnte. Alle Versuche zur Entzifferung der Hieroglyphen scheiterten an der Willkür in der Deutung der einzelnen Zeichen. Solche Fehler konnten nur durch die philologische Feststellung der Bedeutungen unmöglich gemacht werden, die ein Bild oder eine Figur haben konnte. Pierio Valeriano nahm sich vor, diese Arbeit für die Gestalten der Tiere, Geräte und Pflanzen auszuführen und lieferte ein Werk, in dem eine schier unübersehbare Fülle von lexikographischem Material gesammelt und oft mit Scharfsinn gedeutet, aber nach einem durchaus phantastischen Plane zusammengefaßt ist. Auf eigentümliche Weise waren die ägyptiologischen Studien der Renaissance schon vor Valeriano für die darstellenden Künste fruchtbar geworden. Zugleich mit den Versuchen, die Hieroglyphen zu lesen, stellte sich das Verlangen, mit ihnen zu schreiben, ein. Die Hypnerotomachia Polifili ist ein kurioses Ergebnis solcher Bemühungen, das in diesem Umfange keine Nachahmung fand. Dagegen wurde die Übersetzung kurzer Sätze durch eine Reihe von Gegenständen, die sich zu einem Bilde vereinigen ließen, nach dem Muster der hieroglyphisch gedeuteten antiken Münz- und Medaillenwerke, Siegelstempel und ähnlicher Denkmäler zu einer ausgebildeten Kunst und über die Impresen entstand eine ganze, höchst umfangreiche Literatur. Sie blieben meist geistreiche Spielereien, mit denen besonders die Gelehrten und Künstler behelligt wurden und spielten in der Dekoration gewöhnlich keine größere Rolle als Wappen. Dafür drohte die synkretistische Symbolik und Allegorik eine Zeitlang die Erkenntnis der Grenzen, welche zwischen den unmittelbaren und assoziativen Wirkungen bestehen, zu vernichten und Malerei und Plastik zu einer formelhaften Bilderschrift zu erniedrigen. Dürer ist dem Einflusse

dieser Theorien erlegen und gleich die ersten Bilder Vasaris werden beweisen, daß er mit der Sprache der Hieroglyphen wohl vertraut war.

Die Anregungen zu Vasaris hieroglyphischer Allegorik dürfen wir umso eher auf Pierio Valeriano zurückführen, als dieser sich in Florenz eifrig mit seinem Sammelwerke beschäftigte und uns selbst das Zeugnis hinterlassen hat, daß sein Zögling nicht nur lebhaftes Interesse für diese Studien äußerte, sondern auch in sie eingeweiht zu werden begehrte.[1]) Damals sind die Bücher über die Vögel, wahrscheinlich auch die über den Cynocephalus und den Hirschen entstanden. Die Lektüre der Klassiker, die kleinen Kompositionen in den Unterrichtsstunden werden Gelegenheit genug geboten haben, jene weitergreifenden Zusammenhänge stückweise zu erörtern. Eine Menge historischer und archäologischer Kenntnisse und Einzelinterpretationen werden die bleibenden Früchte dieser Stunden für Vasari gebildet haben.

Ausführlicher als über seine Beziehungen zu den Kreisen der Hofleute äußert sich Vasari über seinen Verkehr mit den Künstlern von Florenz. Drei von ihnen, Michelangelo, Andrea del Sarto und Bandinelli, gibt er als seine Lehrer an. Michelangelo war damals mit dem Bau der Sakristei von S. Lorenzo beschäftigt; seine bildnerischen Arbeiten ruhten fast ganz. Was soll er mit einem dreizehnjährigen Burschen angefangen haben, der noch nicht einmal ordentlich zeichnen konnte? Hier steckt irgendeine Flunkerei Vasaris, der aus zufälligen Begegnungen, eigener Zudringlichkeit oder ein

---

[1]) In der Widmung der Amores an Ippolito, die aus Poggio a Cayano von den Nonen des Sept. datiert ist, spricht er ihn folgendermaßen an: Tu praestanti praeditus ingenio in causa identidem fuisti ut cogitationes ipse meas altius erigerem et in studiorum meorum cursu maxima quaeque conciperem, dum te pariter maximis quibusque affici animadverto. Ita tu honestarum et excellentium rerum omnium doctrina delectari mihi compertus es et quamvis publica te negotia tam tenerae aetatis adolescentulum plurimum avocent. Vix enim XVI natus omnes munerum omnium et quidem maximorum particeps in Rep. Florentina factus es mirifico omnium consensu de Clementis P. M. patrui tui gremio ad eiusmodi curas accersitus, constituisti tamen suis litterarum studiis hora, quibus et legendo et audiendo plurimaque ex inventione tua conscribendo ingenium exerceas etc. Pierii Valeriani Amorum libri V. In Venetia appresso Gabriel Giolito di Ferrari 1549 fo. IV ff.

paar höflichen Worten, die der Meister seinen Zeichenversuchen schenkte, ein Schulverhältnis konstruiert hat, um seine künstlerische Erziehung zu adeln. Dazu kommt, daß die Motivierung seines Übertrittes von Michelangelo zu Andrea eine seiner pragmatischen Erfindungen ist. Vasari erzählt im Leben des Salviati und des Michelangelo, letzterer habe ihn bei Andrea untergebracht, weil er von dem Papst nach Rom zu Beratungen über die Unternehmungen von S. Lorenzo, bzw. zur Übernahme neuer Aufträge berufen worden sei. Diese Reise fällt in Wirklichkeit nicht in das Jahr 1525, wie Vasari will, sondern in den Dezember 1523, also vor Vasaris Aufenthalt in Florenz. Allerdings fanden im Laufe des Jahres 1525 Verhandlungen in Rom statt, die Fattucci im Namen Michelangelos, führte. Aber sie drehten sich nicht um die Sakristei oder die Bibliothek von S. Lorenzo, sondern um die Differenzen, die zwischen dem Künstler und dem Herzog von Urbino wegen des Juliusgrabes bestanden und Michelangelo hat damals Florenz nicht verlassen. Man darf daher den Namen des Michelangelo aus der Liste der Lehrer Vasaris ohne Gewissensbisse streichen.

Daß Vasari sich in der Werkstätte des Andrea del Sarto aufgehalten habe, läßt sich nicht wohl bestreiten; er nennt sich unter seinen Schülern, allerdings mit dem Zusatze, daß er nicht lange bei ihm verweilt habe. Von einem Einflusse Andreas kann keine Rede sein; von seiner Art zu zeichnen hat Vasari nichts angenommen; seine malerische Technik zu verstehen war er damals noch nicht reif, da er ja mit Pinsel und Farbe noch nicht umzugehen wußte. Dafür verdanken wir dem persönlichen Verkehre Vasaris mit Andrea eine der besten Biographien, deren Verzeichnungen wie die unschönen Angriffe auf Andreas Frau Lucrezia, deren herrisches Wesen viele Schüler (auch Vasari?) vertrieben haben soll, auf starke selbsterlebte Eindrücke zurückgehen.

Warum Vasari von Andrea zu Bandinelli übergegangen ist, erfahren wir nicht. Ippolito soll ihn ihm verdingt haben. Bandinelli galt damals als ein Künstler, von dem man viel erwartete. Von den florentinischen Werken Michelangelos, dem David und dem Karton mit den badenden Soldaten hatte er die für seinen Stil entscheidenden Anregungen er-

halten. Mit der größten Aufmerksamkeit folgte er seiner Entwicklung und heftete sich ihm gleichsam an die Fersen. Frühe Zeichnungen Michelangelos hat er so treu kopiert, daß sie bis zum heutigen Tage die scharfsichtigsten Kenner täuschen konnten. Aber Bandinelli blieb kein blinder Nachahmer. Er rang mit Michelangelo um sein Geheimnis in der Darstellung des Nackten; von der Kopie kam er zu selbständigem Studium und zu einer eigenen höchst ausgebildeten Technik, die Bewegung der Körperglieder, die gegenseitigen Verschiebungen von Knochen und Muskeln zu analysieren. Obwohl von Haus aus Bildhauer, brachte er es als Zeichner zu einer solchen Vollkommenheit, daß Sebastian del Piombo erklärte, er stehe nur Michelangelo selbst nach. Sein rasender Ehrgeiz ließ ihn die Grenzen seines Talentes übersehen und brachte ihn um die Früchte, die seine hohe Begabung und sein Fleiß hätten zeitigen können. Über welchen Reichtum an Ausdrucksmitteln er verfügte, zeigen die großen Kompositionen, die Marter des hl. Laurentius und der Kindermord, die Marcanton und Agostino Veneziano gestochen haben. Sie enthalten eine wahre Musterkarte neuer Stellungen, plastischer Motive und auch Anläufe zu einer neuen Kompositionsweise; aber schon hier tritt die wie absichtlich zur Schau getragene Gleichgültigkeit gegen den Stoff, der Mangel an Gruppierung und Zusammenfassung der Wirkungen, die oberflächliche Gleichmäßigkeit in der Behandlung des nackten Körpers hervor. In der Masse seiner Zeichnungen geht dann der Reiz des einzelnen Motivs in der Einförmigkeit der Formensprache und der sicheren, aber grobschlächtigen Technik unter. Der zarte, schlankgebaute Jünglingskörper scheidet aus seiner Phantasie aus; es bleiben die muskelstrotzenden Riesen mit breitem schweren Torso, kurzem und dickem Halse und kleinem kubischen Schädel. Michelangelo hatte an ähnlichen Modellen beobachtet, wie sich die Spannung der Haut durch die Zusammenziehung und das Nachlassen einzelner Faserbündel verändert, wie der Kontraktion auf der einen Seite die Dehnung auf der anderen entspricht, kurz wie die Bewegung oder Drehung eines Gliedes in dem Muskelspiele des ganzen Körpers nachklingt, hatte dabei aber das Bild des Körpers immer als Ganzes gesehen und nie den Zusammenhang zwischen dem Motiv

und dem Maße der Kraftäußerung aus den Augen verloren. Er bediente sich für diese Studien der Feder, verließ sie aber mit zunehmendem Alter zugunsten des Rötels und der Kohle, weil diese Materialien nicht an das konventionelle Gitterwerk von Strichlagen gebunden sind, sondern ihm eine Abstufung der Töne vom weichsten Sfumato bis zu den stärksten Schatten allen Abwandlungen der Modellierung zu folgen erlaubten.

Nur in seinen Rötelstudien nach der Natur erreicht Bandinelli im Abstande seines Talents ähnliche Wirkungen wie Michelangelo. Die Hauptmasse seiner Akte sind aus dem Gedächtnis, und zwar meist mit der Feder gezeichnet. Für sie hat er ein Schema festgelegt, das er durch stets variierte Wiederholung auswendig zu lernen strebt. Auch ihm kommt es darauf an, die durch die Bewegung hervorgerufenen Dehnungen und Streckungen der verschiedenen Muskelpartien darzustellen. Aber er bleibt bei der typischen Analyse stehen. Immer werden die gleichen hypertrophisch entwickelten Muskelgruppen ins Spiel gesetzt und durch die gleichen, stark anschwellenden hakenförmigen Federzüge nur nach ihrer allgemeinsten Formung modelliert. Der Körper löst sich in eine Reihe von Muskelhügeln auf, und erscheint wegen der fehlenden Berücksichtigung der Haut und der ausgleichenden Fettpolster konvulsivisch verzerrt.

Es wäre ungerecht, wenn man Bandinellis künstlerische Fähigkeiten nach diesen anatomischen Diagrammen beurteilen wollte. Sie sind zum großen Teile Vorlagen für seine Schüler und ungeschickte Nachzeichnungen geben sich häufig genug an ihnen zu erkennen. Aber für die Art seines Unterrichtes, für die Auffassung dessen, was er für künstlerisch wertvoll hielt, bleiben sie charakteristisch. Denn sie sind nicht bloße Behelfe für das Gedächtnis; ein Schüler, der sich an ihnen gebildet hatte, konnte durch sie die Darstellungsmittel, um die Michelangelo die Kunst bereichert hatte, rasch in abgekürzter Weise erlernen; aber was er erlernt hatte, waren Schemen; den Weg zu ihrer Quelle hätte er aus eigener Kraft finden müssen.

Man wird jetzt verstehen, warum Vasari von Bandinelli sagt, er hätte bei ihm in einem Monate mehr gelernt als sonst in zwei Jahren. Michelangelo war als Lehrer unzu-

gänglich; Bandinelli bot das Neue in einer leicht faßlichen Form. Andreo del Sarto, die Schüler und Gesinnungsgenossen des Fra Bartolommeo, die dem Einfluß Michelangelos selbständig gegenüberstanden oder ihn schon verarbeitet hatten, mußten als Vertreter einer älteren Kunstrichtung gelten. Bandinelli brachte eine ganz andere Auffassung von Kunst, als sie jene Florentiner besaßen. Eben war er von Rom zurückgekehrt und hatte eine Kopie des Laokoon vollendet, die Clemens VII. dem König von Frankreich, für den sie bestimmt war, nicht ausliefern wollte, weil sie ihm so gut gefiel. Der Wetteifer mit Michelangelo schien noch nicht lächerlich, sondern gereichte ihm eher zur Ehre. Es gab damals keine Werkstätte in Florenz, in der man soviel des Neuen sehen und lernen konnte. Bandinelli arbeitete nicht nur an der großen Gruppe des Herkules und Cacus, deren Block der Papst Michelangelo abgeschlagen hatte, sondern auch an mehreren Kartons; man sprach sogar davon, daß ihm das Fresko für die Apsis von S. Lorenzo übertragen werden sollte.

Der Aufenthalt in Bandinellis Werkstätte war für Vasari in doppelter Hinsicht wichtig. Zum ersten Male wurde ihm eine künstlerische Ausbildung nach klar bestimmter Methode zuteil; wieder war sein Lehrer ein Manierist in der engsten Bedeutung des Wortes. Als Ziel wurde ihm die Beherrschung einer in Schemen gepreßten Formensprache vorgestellt, in der die Darstellung des Nackten und die rücksichtslose Herausarbeitung der plastischen Modellierung die Hauptrolle spielten. Die Spuren der Einwirkung Bandinellis haben sich in der stilistischen Entwicklung Vasaris verloren; von der Auffassung der Kunst, wie sie in dieser Werkstätte herrschte, sind entscheidende Züge in sein Credo übergegangen. Den Einfluß, den Ehrgeiz und Wetteifer ausüben, das Ansehen, das ausgreifende Pläne verleihen, hat er hier zum ersten Male kennen gelernt.

Was in den übrigen Werkstätten von Florenz gemalt wurde, bewegte sich in alten Geleisen und war von keiner großen Bedeutung mit Ausnahme von Pontormos Fresken und Altarbild in der Cap. Capponi in S. Felicità. Vasari mag zu diesem stillen Meister, der damals eigentümliche Wand-

lungen in seinem Stile durchmachte, durch dessen Schüler Bronzino Beziehungen unterhalten haben.

III.

Vasaris Studien in Florenz wurden plötzlich unterbrochen. Als Bourbon mit seinem Heere von Bologna aufgebrochen war, um das Gebirge zu überschreiten und Florenz und Rom zugleich zu bedrohen, als keine Geldopfer ihn mehr zur Rückkehr vermochten, während der Papst vor den Landsknechten zitterte, ohne einen Versuch zur Verteidigung oder Abwehr zu machen, vermochte der Kardinal von Cortona, Stimmungen, die in Florenz schon seit längerer Zeit Boden gefaßt hatten, nicht mehr zu beherrschen. Der erste Ausbruch offenen Widerstandes wurde am 26. April 1527 mit Hilfe der Truppen der Liga unterdrückt. Als aber der Fall von Rom (6. Mai) bekannt wurde, Filippo Strozzi sich offen auf die Seite der Gegner stellte und sich die Schwierigkeiten auf allen Seiten mehrten, hielt es der Kardinal für geratener, seine Schützlinge beizeiten in Sicherheit zu bringen, statt, wie er gekonnt hätte, zur offenen Vergewaltigung der Bürger zu schreiten. Am 17. Mai verließ er mit Ippolito und Alessandro de' Medici die Stadt.

Vasari wurde durch seinen Vater Antonio abgeholt und nach Arezzo gebracht. Denn abgesehen davon, daß dem Burschen die Unterstützung durch den Kardinal abging, begann sich schon seit dem Mai die Pest zu verbreiten, die das kaiserliche Heer eingeschleppt hatte. Vasaris Vater Antonio fiel ihr im August zum Opfer; sorgliche Verwandte schickten Giorgio auf das Land, um ihn vor dem gleichen Schicksal zu bewahren.

Mit dem Aufenthalte in Florenz war für Vasari die Zeit des geregelten Unterrichtes zu Ende. Gehen wir nur ein paar Jahre voraus und vergleichen wir seine ersten Briefe und seine ersten Bilder, so ergibt sich, daß seine literarische Ausbildung weiter fortgeschritten war als seine künstlerische, als er Florenz verließ. Als Maler hat er noch lange an sich zu arbeiten gehabt, bevor er sich mit den durchschnittlich begabten unter seinen Zeitgenossen messen konnte; seine Briefe zeigen von allem Anfang an eine Leichtigkeit und Sorgfalt

des Ausdruckes, die nicht nur auf eine schriftstellerische Begabung, sondern auch auf gründliche Unterweisung schließen lassen. Für seine Entwicklung war der humanistische Unterricht, den er, sei es durch Valeriano, sei es durch andere, genossen hatte, mindestens ebenso wichtig wie das, was er bei Andra del Sarto und Bandinelli lernte.

Durch den Tod seines Vaters trat die Sorge für seine Mutter und seine jüngeren Geschwister, drei Schwestern und zwei Brüder, an Vasari heran. Seine Aussichten auf eine sichere Laufbahn waren durch die Vertreibung der Medici zerstört worden. Er sah sich genötigt zu verdienen und mußte gewahr werden, daß er bisher zu wenig gelernt hatte, um den neuen Forderungen, die an ihn herantraten, zu genügen.

Überall herrschte Elend; der Krieg hatte das Land verwüstet, die Städte waren durch die wiederholten Kontributionen ausgesogen. Vasari geht in seiner Selbstbiographie über diese trüben Zeiten mit wenigen Worten hinweg, trotzdem haben sie ihre Spuren in seinem Charakter zurückgelassen. Einen stärkeren Charakter hätte der Kampf mit dem Elend vielleicht gestählt, ihm brachte er nur zum Bewußtsein, daß er arm sei und es ohne die Hilfe und den Schutz eines Mächtigen nie zu etwas bringen könne. Die Jahre des Darbens und der Mühsal haben ihm das Rückgrat für immer gebogen.

Für seine künstlerische Ausbildung war Vasari von jetzt ab auf sich allein angewiesen. Während der Zeit, als er sich, um der Pest zu entfliehen, auf dem Lande herumtrieb, versuchte er sich an Heiligenfiguren, die er für die Bauern in Fresko malte. Nun als er nach Arezzo zurückgekehrt war, restaurierte er Fresken aus dem Trecento und führte für die Serviten in S. Piero ein Tafelbildchen mit drei Halbfiguren aus. Einige Anregungen erhielt er durch Rosso, der in der zweiten Hälfte des Jahres 1528 in Arezzo auftauchte. Er hatte sich aus dem Sacco von Rom nach Perugia, dann nach Borgo S. Sepolcro geflüchtet und war von da aus, nachdem er eine heute nicht mehr erhaltene Kreuzabnahme gemalt hatte, nach Città di Castello berufen worden, wo ihm ein großes Tafelbild übertragen wurde. Auch hier hielt es der unstete Künstler nicht aus. Er kam krank nach Arezzo und wurde mit großer Ehr-

furcht aufgenommen. Die kunstsinnigen Aretiner, Vasaris ehemaliger Lehrer, der Kanonikus Giovanni Pollastra an der Spitze, beeilten sich, ihrer Vaterstadt ein Werk von der Hand des berühmten Meisters zu versichern und übertrugen ihm die Ausmalung eines Deckenfeldes in der Kirche S. Maria delle Lagrime. Pollastra lieferte dafür ein Programm in seinem Geschmacke, in dem alttestamentliche Szenen als Ausgangspunkt für typologische Anspielungen und die symbolische Darstellung der Heilswahrheiten behandelt wurden. So ordnete er in dem einen Felde Adam und Eva an, die an den Baum der Sünde gebunden sind; Maria tritt die Schlange mit Füßen und zieht ihnen die Sünde unter der Gestalt eines Apfels aus dem Munde; um anzuzeigen, daß sie wie Sonne und Mond leuchte, sollten sie die nackten Gestalten des Phöbus und der Diana begleiten. Auf Vasari, der später Rossos Skizzen zu diesem Werke besaß, machten diese bizarrie des schöngeistigen Kanonikus einen solchen Eindruck, daß er sich ihrer auf dem Altarbilde für die Kapelle des Bindo Altoviti bediente. Rosso ließ sich die Ehrenbezeigungen seitens der Aretiner und ihr Geld gefallen, machte Entwürfe, verschenkte seine Skizzen an seine Aretiner Berufsgenossen, ohne aber an die Ausführung zu schreiten.

Auch Vasari zog von Rossos Freigebigkeit Nutzen, kopierte seine Zeichnungen und ließ sich von ihm den Entwurf zu einem Bilde machen, das ihm jener für Lorenzo Gamurrini verschafft hatte. Es hat sich nicht erhalten, aber aus den gleichzeitigen Bildern Lappolis kann man schließen, daß auch auf ihn die Phantastik des Florentiners keinen allzu günstigen Einfluß ausgeübt haben wird.

Auf die Dauer litt es ihn nicht in Arezzo und er versuchte sein Glück in der Fremde, diesmal auf eigene Faust. Der Grund dafür dürfte weniger darin liegen, daß Vasari mit den Anregungen, wie sie Rosso ihm bot, unzufrieden wurde, weil er sie als unzulänglich erkannte, als in der Nötigung, einen Boden zu gewinnen, wo sich eher Gelegenheit bot, etwas zu verdienen, als in seiner ausgeplünderten, ausgesogenen Vaterstadt. Von seinem Studiengenossen Francesco de' Rossi aufgefordert, ging er in den ersten Monaten des Jahres 1529 wieder nach Florenz und trat mit ihm in die

Werkstatt eines gewissen Raffael da Brescia. Nach kurzer Zeit muß sich ihm die Erkenntnis aufgedrängt haben, daß er mit den anderen, die da arbeiten, nicht wetteifern könne; die Schwierigkeiten, etwas Vernünftiges in der Malerei zu leisten, erschienen ihm größer, als er es sich vorgestellt hatte und so faßte er den Vorsatz umzusatteln und Goldschmied zu werden, weil er so leichter und rascher zum Erwerb zu kommen hoffte. Aber auch das sollte ihm nicht glücken; er hatte kaum angefangen sich in die neue Tätigkeit hineinzugewöhnen, als ihn die allgemeine Flucht vor dem herannahenden kaiserlichen Heere mit fortriß. In Gesellschaft seines Freundes Manno, eines jungen Goldschmiedes, mit dem er vielleicht in der Werkstatt seines letzten Meisters bekannt geworden war, wendete er sich nach Pisa, wo sich alle die sammelten, denen der Boden in Florenz zu heiß wurde. An Studium und Ausbildung war nicht zu denken; er mußte trachten, sich so gut, als es ging mit dem, was er erlernt hatte, fortzuhelfen. So kam er wieder zur Malerei zurück und malte für die Kapelle der florentinischen Kolonie in Pisa ein Sopraport in Fresko und lernte vielleicht durch diese Arbeit zwei Männer kennen, die ihn nicht nur sogleich mit kleinen Aufträgen beschäftigten, sondern ihm später oft weitergeholfen haben, den Olivetanermönch D. Miniato Pitti, der damals Abt des Klosters Agnano bei Pisa war, und Luigi Guicciardini, den Bruder des Historikers, der sich vor dem demokratischen Regiment in Florenz nach Pisa geflüchtet hatte.

So war der Winter des Jahres 1529 herangekommen. Der Krieg breitete sich immer weiter aus; Florenz war eingeschlossen, auch Pisa bot keine Sicherheit. Ein Ende dieser unruhigen Zeiten war nicht abzusehen und so trachtete Vasari wenigstens danach, wieder seine Heimat zu erreichen. Der nächste Weg über Florenz oder über das sienesische Gebiet war verlegt; es blieb nichts übrig, als sich der beschwerlichen Reise über die Romagna zu unterziehen. In Bologna fand er für kurze Zeit bei den Vorbereitungen zu der Krönung Karl V (Febr. 1530) Beschäftigung. Im März 1530 wird er wieder in Arezzo eingetroffen sein.

So war wieder ein Jahr ohne Frucht verstrichen. Von dem Plane, Goldschmied zu werden, ist nicht mehr die Rede.

Vasari blieb bei der Malerei und arbeitete für sich. D. Miniato Pitti, der als Prior von Agnano nach S. Anna in Creta gekommen war, berief ihn zu sich und ließ ihn Bilder und Fresken malen; auch der Ordensgeneral Albenga gab ihm zu tun. Bei dieser Gelegenheit wird er Siena gesehen haben und mit Peruzzi zusammengetroffen sein. Als dann D. Miniato kurze Zeit darauf an das Olivetaner-Kloster S. Bernardo in Arezzo versetzt wurde, malte Vasari für ihn zwei Bilder für eine Orgelbrüstung und begann Fresken in der kleinen Wölbung des Portikus von S. Bernardo, die frühesten Arbeiten seiner Hand, die sich, wenn auch in traurigem Zustande erhalten haben. In der Mitte sieht man die Halbfigur des segnenden Gottvaters in einem Rund aus violettem Stein, rings um die flache Kuppel läuft eine Bank, auf der die vier Evangelisten mit Büchern sitzen. Es sind lange, hagere Gestalten in Gewändern, die in breiten eckigen Längsfalten brechen. Die Köpfe sind zerstört. Die Verteilung der Gestalten ist ungeschickt, die malerische Behandlung mit den derben Lichtern handwerksmäßig. Die Stileigentümlichkeiten dieser Malereien deuten eher auf einen zurückgebliebenen Quattrocentisten, der sich den Don Bartolommeo della Gatta zum Vorbild genommen, als auf einen Schüler Bandinellis und Rossos. Sie bilden den besten Beweis dafür, daß Vasari bis zu diesem Zeitpunkte zu wenig gelernt hatte, um sich selbständig weiterzubilden.

Da kam ihm das Glück zum zweiten Male zu Hilfe. Der Widerstand der Florentiner war niedergeworfen worden. Alessandro de' Medici sollte als Herzog die Stadt regieren; man erwartete im Mai 1531 seine Ankunft aus Flandern. Hippolyt, der von Clemens VII. zum Kardinal ernannt worden war, konnte die Bevorzugung seines Vetters nicht verschmerzen. Im April 1531 reiste er heimlich von Rom nach Florenz, um hier noch vor der Ankunft Alessandros einen Aufstand zu seinen Gunsten zu versuchen. Aber der Statthalter Nikolaus von Schomberg erfuhr seine Ankunft und gab dem Papst durch einen Eilboten von dem Vorhaben seines Neffen Nachricht. Bartolommeo Valori wurde dem Kardinal nachgesendet und es gelang ihm, ohne Aufsehen zu erregen, den Widerspenstigen zur Rückkehr nach Rom zu bewegen.

Als Hippolyt Arezzo passierte, sah er Vasari, erkannte ihn und lud ihn ein, in seine Dienste zu treten; Tommaso de' Nerli, der florentinische Statthalter in Arezzo, erhielt den Auftrag, ihn nach Rom zu senden, sobald er eine Kapelle in S. Bernardo vollendet haben würde. Diese Begegnung fand im April oder Anfang Mai 1531 statt. Im Dezember desselben Jahres langte er in Rom an.

IV.

Vasari war wieder in Fürstendiensten. Er wohnte im Palaste, besaß sein eigenes Zimmer, hatte einen Diener und konnte seine Zeit nach eigenem Gutdünken anwenden. Nach der Mittags- oder Abendtafel durfte er dem Kardinal die Studien, die er gemacht hatte, vorlegen und erklären; ein Bild, das er für ihn gemalt hatte, trug ihm Anerkennung und neue Aufträge ein; sogar der Papst ermunterte ihn und gab ihm den Gedanken zu der Darstellung eines Harpokrates an, der den allzu hitzigen Kardinal an die Tugend des Schweigens und der Zurückhaltung erinnern sollte. Als Familiare des Kardinals genoß er den Umgang mit den Hofleuten und Schöngeistern, die sich um diesen sammelten und er rühmt sich der Ratschläge und Belehrungen, deren ihn Giovio, Cesano, und Claudio Tolomei würdigten. Den Briefen an Niccolò Vespucci und Ottaviano de' Medici kann man entnehmen, wie Vasari in dieser Umgebung auflebt. Er zeichnet sich in ihnen lebendiger und liebenswürdiger als in der kursorischen und ungenauen Selbstbiographie.

Alles ist ihm schön und herrlich, sein Zimmer, die Stadt, die Genossen, mit denen er im Zeichnen wetteiferte, vor allem aber der gütige Kardinal; wenn ich in den nächsten zwanzig Jahren die Bilder des Apelles mit meinen Werken erreichen könnte, schrieb er an seinen alten Gönner Ottaviano, so würde es mir scheinen, für ihn zu wenig geleistet zu haben.

Ihm gegenüber fühlt er sich nicht als der einstige Spiel- oder Studiengenosse; wie der Diener zum Herrn blickt er zu ihm auf, hofft von ihm die Beisteuer zur Verheiratung seiner drei ledigen Schwestern und sieht sich kraft seiner Gunst schon im Besitze der Pensionen, der „piombi und der übrigen ehrenden Belohnungen dieser Kunst". Mit über-

schwenglichen Worten dankt er seinem ehemaligen Präzeptor Niccolò Vespucci dafür, daß er ihn diesem großen Herrn empfohlen und den Anstoß gegeben habe, daß seine arme Familie, die am Zugrundegehen war, sich wiederaufrichten könne und vielleicht noch einmal reich werde; er verspricht ihm, sich bescheiden, liebreich, brav und gesittet zu benehmen, nicht seltsam phantastisch und bestialisch, wie es die jungen Künstler zu sein pflegen. Welche Eigenschaften man besitzen müsse, um am Hofe vorwärts zu kommen, wußte Vasari trotz seiner 21 Jahre recht gut; die Schmeichelei und eine knechtische Dienstbereitschaft konnte er sich als Mann, selbst als er gegen sie ankämpfen wollte, nicht mehr abgewöhnen.

Die Malerei betrachtete er zunächst als die Kunst, durch die er sich und die Seinen ernähren sollte. Er macht aus dieser Anschauungsweise kein Hehl und man kann aus ihr auf die drückende Notlage zurückschließen, in der er sich befand, bevor der Kardinal ihn aus Arezzo erlöste. Sie hinderte ihn aber nicht seinen Ehrgeiz auch auf andere als materielle Ziele anzuspannen; die Sehnsucht nach Ruhm, der Wetteifer mit den anderen, die sich als Künstler Ehren erworben haben, lassen ihm keine Ruhe. Mit seinen Studien nahm er es sehr ernst; um sich nachts munter zu erhalten, rieb er sich die Augen mit dem Öl der Lampe ein und zog sich ein gefährliches Augenleiden zu, von dem ihn erst die ärztliche Kunst Giovios befreite. Er hat eine wahre Gier zu lernen, sich zu vervollkommnen und ist auf das, was er leistet, im geheimen stolz; die Bilder, an denen er arbeitet, beschreibt er seinen Gönnern mit selbstgefälliger Ausführlichkeit; er weiß sich geschätzt und ist arglos genug, von dem Lob, das ihm gespendet wird, das Wohlwollen nicht abzuziehen.

Wir sind begierig zu erfahren, wie Vasari in Rom arbeitete. Die großen Meister, die sich um Clemens VII. voll von Hoffnungen auf ein glorreiches Pontifikat gesammelt hatten, waren durch den Sacco vertrieben worden. So blieben nur die Werke, außer den Antiken, die Fresken und Bilder Raffaels und Michelangelos, die Fassaden der Peruzzi und Polidoro. Wenige Jahre waren vergangen, seit sie geschaffen worden waren und schon begann sich die Ansicht zu verbreiten, sie seien den Schöpfungen der Alten eben-

bürtig und in ihnen lägen alle Geheimnisse der Kunst beschlossen (Giovio). Was jene gelehrt und was in ihren Denkmälern fragmentarisch überliefert war, schien hier zu Ende geführt; in den Motiven und Formen, in den Fabeln knüpfte man an jene an, als gälte es, die 1100 Jahre, die seit dem Untergange der antiken Kunst vergangen waren, vergessen zu machen. Aber nicht nur die Künstler suchten den Zusammenhang mit dem Altertume. Gelehrte beflissen sich das Bild des alten Rom aus den Trümmern wiedererstehen zu lassen und lenkten das Augenmerk flüchtiger Besucher auf Reste, die nur antiquarischen Wert besitzen konnten. An die Stelle der Märchen vom Zauberer Vergil, wie sie die Mirabilia aufbehalten hatten, treten historische Anekdoten aus Livius oder Sueton. Alles, was auf die Zeit der Römer führte, wenn es an und für sich auch noch so klein war, wurde durch diese Beziehung bedeutend; denn schon war die Zeit nicht mehr ferne, wo kundige Forscher aus ein paar Steinen die ganze antike Welt aufleben ließen.

Wenn unsere Vermutungen über Vasaris Bildungsgang zutreffen, so trat Vasari nicht ganz ohne Vorbereitung in diesen Kreis. Er war gewohnt, die antiken Dichtungen als eine Bildersprache aufzufassen; die Bildwerke werden sich ihm nicht anders als Teile eines großen Buches dargestellt haben. Ihren überreichen Wortschatz wollte er sich zu eigen machen. Aber nur das Stoffliche zog ihn an. Was gab es da nicht an Götterbildern, Waffen, Kostümen, was an antiken Geschichten und Fabeln! Antike Reliefs und Fassaden des Polidoro boten den gleichen Stoff. Um sich seiner zu bemächtigen, bedurfte es nur des Fleißes und einer geübten Hand. Einen Meister, der ihn in die Kunst Raffaels oder Michelangelo's eingeführt hätte, hat er nicht gesucht. Täglich zog er mit seinem Freunde Salviati aus, um zu kopieren; am Abend zeichnete der eine aus den Skizzen des anderen ab, was ihm fehlte. Eine Erweiterung des Bilderschatzes, eine gewisse Lockerung der Phantasie, das sind die dauernden Besitztümer, die Vasari aus Rom mitbringt; von einer Wirkung auf den Stil, auf die Auffassungsweise, die so viele Künstler hier erfahren haben, ist nichts zu merken. Er ist kaum zwei Monate in Rom und hat schon den Karton für ein großes Bild fertig,

das erste antiken Stoffes, das er wagt. Eine Menge von Personen war darauf dargestellt: um die sitzende Venus bewegen sich die drei Grazien mit Spiegel, Perlenschnüren und Salbengefäßen, um sie zu schmücken. Cupido schläft auf Venus' Gewand mit Köcher und Bogen, kleine Liebesgötter erfüllen rosenstreuend den Plan. Aus einem Bächlein, das zwischen Felsblöcken hervorsprudelt, trinken die Tiere der Göttin, Tauben und Schwäne, und ein Satyr steht wie gebannt in dem Gehölz verborgen und verzehrt närrisch vor Lüsternheit die Leiber der schönen nackten Frauen mit den Augen.

Für einen Anfänger, wie Vasari, der als Maler Autodidakt war, erscheint ein solcher Vorwurf als ein großes Unterfangen. Man sieht aber schon aus seiner engen Beschreibung, die sich wie die Auflösung eines griechischen Epigramms aus der Anthologie liest, daß er die Wirkung in der gegenständlichen Charakteristik und in dem Reichtum der mythologischen Attribute suchte; die Pointe des Bildes, der geile Satyr, der sich vor Gier die Augen ausrenkt, gefiel dem Papste so, daß er ihm ein Bacchanal mit einer Schlacht von Satyrn auftrug. Mit der Gruppierung und Komposition wird sich Vasari hier ebensowenig den Kopf zerbrochen haben wie auf seinen späteren mythologischen Bildern. Eine andere Darstellung, zu der Clemens VII. das Programm lieferte, ist ganz hieroglyphische Illustration, voll von symbolischen Beziehungen und tiefsinnigen „considerazioni“. Da war Harpokrates, der eine Hand vor den Mund hielt, mit riesigen Augen und Ohren, um anzudeuten, daß er alles höre und sehe, aber schweige. Auf dem Haupte trug er eine Krone von Mispeln und Kirschen, die ersten und letzten Früchte, die bedeuten, daß das Urteil mit der Zeit reife. Die Schlangen, die ihn umgürteten, sollten auf seine Klugheit, die Gans, die er umfaßte, auf seine Wachsamkeit hinweisen. Es ist charakteristisch, daß Vasari in seiner Beschreibung anzugeben vergißt, wie denn die Gestalt des Philosophen beschaffen sei, ob er stehe, sitze oder liege.

Aus den Beschreibungen dieser Bilder sieht man, wie stark die literarischen Anregungen, die Vasari in seiner Jugend empfangen hatte, nachwirken. Welche Fortschritte seine

künstlerische Fortbildung gemacht hat, läßt sich nur vermuten. Er mußte sich eine bedeutende Handfertigkeit im Zeichnen erworben haben, wenn er in den sieben Monaten, die er in Rom weilte (in denen er obendrein zweimal krank war), neben seinen Studien drei Bilder ausführen konnte. Die Technik der lavierten Federzeichnung, deren er sich später fast ausnahmslos zu Entwürfen bediente, wird er sich vielleicht in dieser Zeit bei den Kopien nach antiken Reliefs und den Clairobscurs der Fassaden angewöhnt haben. Salviati, mit dem Vasari zusammen studierte, Akte in einer Badestube zeichnete und Anatomie im Spital von S. Spirito trieb, schafft sich in Rom seine eigene Manier; für Vasari ist der römische Aufenthalt eine Episode ohne sonderliche Folgen.

Vasari konnte nicht lange in Rom bleiben. Im Frühjahr ging der Kardinal Ippolito als Legat an der Spitze der päpstlichen Hilfstruppen nach Ungarn ab, um mit dem Heere des Kaisers zusammenzustoßen. Vasari durfte bis zum Sommer in dem Palaste seines Patrons unter der Obhut von dessen Haushofmeister Domenico Canigiani bleiben; dann sollte er sich mit einem Empfehlungsbriefe des Kardinals an den Hof von dessen Vetter, des Herzogs Alessandro, nach Florenz begeben, dort die Rückkehr Ippolitos aus Ungarn abwarten und in der Zwischenzeit ein paar Bilder für ihn ausführen. Das eifrige Studium und die Hitze nahmen ihn aber so her, daß er ernstlich erkrankte und sich samt seinem gleichfalls erkrankten Diener Battisto dal Borgo nach Arezzo schaffen lassen mußte, wo er nach wiederholten Rückfällen unter der Pflege seiner Mutter langsam genas. Am Anfange Dezember traf er endlich in Florenz ein, wurde von dem Herzog Alessandro freundlich aufgenommen und der Obhut des Ottaviano de' Medici anvertraut. Kaum angekommen, machte er sich sofort an die Arbeit und entwarf binnen wenigen Wochen eine große Grabtragung, die als Geschenk für den Kardinal bestimmt war. Das Bild gefiel dem Herzog; er begehrte es für sich und hängte es in seinen Zimmern auf. Er war zufrieden, daß sich Vasari mit einem Bildnisse Lorenzos des Erlauchten beschäftige und trug ihm, als dieses gut ausfiel, auf, sein eigenes Bildnis zu malen. Vasari wußte den Geschmack des Herzogs so gut zu treffen, daß dieser beschloß, ihn von

seinem Vetter für sich zu erbitten. Vasari erhielt eine monatliche Provision von 6 Scudi, den Unterhalt für sich und seinen Diener und Zimmer im Kloster der Servi und sollte sich zunächst damit beschäftigen, für die Wände eines Zimmers im Pal. Medici, dessen Decke Giovanni da Udine dekoriert hatte, Kartons mit Darstellungen aus der Geschichte Julius Cäsars, den der Herzog besonders verehrte, zu entwerfen.[1]

---

[1] [Hiemit schließt die Jugendgeschichte Vasaris im Wesentlichen ab; Kallab hat, wie wir schon in der Einleitung gesagt haben, das Weitere nur mehr in Regestenform ausgeführt hinterlassen.] Anm. d. H.

B. Regesten zur Biographie Vasaris.

1. *1511. 30. Juli.*[1]) Giorgio Vasari wird als Sohn des Antonio di Giorgio Vasaio und der Maddalena de' Tacci in Arezzo geboren (Arch. dell' Arciconfraternita di S. Maria in Arezzo, Reg. Q. Battezzati dal 1498 al 1522 fo. 95 a: nach Scotti-Bertinelli 4 n. 2 u. Gualandi Mem. orig. II, 108.)

Die Eintragung lautet: Giorgio et Romolo d'Antonio di Giorgio Vasaio.

Sein eigenes Alter setzt V. nur am Schlusse seiner Selbstbiographie mit 55 Jahren richtig an, da dieser Abschnitt im Laufe des Jahres 1566 niedergeschrieben ist, wie sich aus dem Vergleiche der Stellen über die unvollendeten und in Arbeit befindlichen Bilder für die Badia in Florenz und für den Schatzmeister Agnoli Biffoli in der Vita und den Briefen jenes Jahres (VII, 709 u. 711. VIII, 407—9) ergibt. Dagegen erzählt er im Leben des Salviati aus Eitelkeit, er sei 9 Jahre alt gewesen, als er vor dem Kardinal Passerini einen Teil von Vergils Aeneis rezitierte, während er damals (Mai 1524) in Wirklichkeit nicht ganz 13 Jahre zählte. Ebenso war er nicht 18, sondern mindestens 21 Jahre alt, als er vom Herzog Alessandro den Auftrag erhielt, den von Giovanni da Udine begonnenen Saal im Pal. Medici zu vollenden (VII, 656).

Woher Vasaris Vorfahren stammen, ist nicht sicher. Er selbst bezeichnet seinen Urgroßvater Lazzaro (nach Vasari † 1452) als Aretiner, berichtet aber, daß dieser einige seiner Brüder, die die Töpferei in Cortona betrieben, nach Arezzo zog und daß der in Cortona geborene Luca Signorelli sein Schwestersohn gewesen sei. Milanesi hat daraufhin die Familie als cortonesisch betrachtet und Lazzaro mit einem Sattler Lazzaro di Niccolò de' Toldi, von dem ein Steuerbekenntnis aus Cortona vom Jahre 1527 erhalten ist, identifiziert (II, 553 n. 1). Diese Identifikation ist nicht zwingend, wie Mancini (Vita di L. Signorelli, Firenze, Carnesecchi 1903, S. 4 u. 5) hervorgehoben hat, der eine ähnliche Eintragung, in der aber der Beiname de' Toldi fehlt, in dem Cortonesischen Kataster von 1429 gefunden hat. Da sich auch die Nachricht über das Verwandtschaftsverhältnis Lazzaros zu Signorelli wenigstens in der Form,

---

[1]) [Die Werke Vasaris sind durchaus, wo nichts anderes bemerkt ist, nach der letzten Ausgabe Milanesis bei Sansoni, Florenz 1878—1885 citiert, die mit der Sigle VS oder lediglich mit Band- und Seitenzahl angeführt wird. V_1 und V_2 bedeuten Vasaris erste und zweite Auflage.] Anm. d. H.

wie V. sie hat, als unrichtig herausgestellt hat, so fehlt jeder Anhaltspunkt, die Familie als aus Cortona stammend anzusehen. Wir sind auch nicht imstande, die Angaben Vs. über die künstlerischen Leistungen Lazzaros, seine Beziehungen zu Pietro della Francesca zu prüfen. Auffällig ist nur, daß er ihn in der ersten Auflage als Maler von Bildern mit kleinen Figuren, Cassoni und Pferderüstungen bezeichnet und ihm in der zweiten ein viel allgemeineres Arbeitsfeld, Tafelbilder, Fresken und Entwürfe für Glasgemälde zuweist. Erst in der zweiten Auflage führt er auf: ein Wappen und fragwürdige ricordi de' vecchi di casa nostra (wobei es zweifelhaft bleibt, ob darunter Aufzeichnungen oder mündliche Mitteilungen zu verstehen sind), ein Fresko in S. Domenico in Arezzo mit Bildnissen Lazzaros und Antonios (wohl die Vorlagen für die Porträts an dem Altarwerke Vasaris in der Pieve) ein. Der Großvater Giorgio (nach V_1 1397—1465, nach V_2 1416—1484) war Töpfer und soll sich mit der Nachahmung der antiken aretinischen Gefäße befaßt haben, von denen V. noch Beispiele besaß. Über den Vater Antonio ist nichts weiter bekannt.

2. *1524, Mai.* Der Kardinal Silvio Passerini, Legat von Florenz, passiert auf der Reise nach Florenz Arezzo. Antonio Vasari stellt ihm seinen Sohn vor, der einen Teil von Vergils Äneide auswendig aufsagen darf. Der Kardinal findet Gefallen an dem Knaben und befiehlt, daß er ihm als Gesellschafter für seine Schützlinge Hippolyt und Aless. de Medici nach Florenz geschickt werden solle. Giorgio wird im Hause des Malteserritters Niccolò Vespucci am Ponte Vecchio oberhalb der hl. Grabkirche untergebracht, nimmt über Befehl des Kardinals an dem Unterrichte teil, den Pierio Valeriano den beiden Medici täglich durch zwei Stunden erteilt und besucht zuerst die Werkstätte des Michelangelo, dann die des Andrea del Sarto, zuletzt die des Bandinelli, um sich im Zeichnen zu vervollkommnen. Seine Studiengenossen sind Francesco de' Rossi und Nannoccio dalla Costa San Giorgio (VII, 7 v. del Salviati; kurz mit Unterdrückung der Details und mancher Namen in der Selbstbiographie VII, 651).

Als der Kardinal Giulio de' Medici nach dem Tode des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino, (4. Mai 1519) die Leitung der Regierung von Florenz übernahm, ernannte er den Kardinal Silvio Passerini, damals Legat von Umbrien, seit 1517 Kardinal, zu seinem Stellvertreter (Ammirato II, 336) und bestätigte ihn als Legaten von Florenz, als er am 19. November 1523 als Clemens VII. den Stuhl Petri bestieg (Reumont 19). Die Balia von Florenz berief die Soderini zurück, setzte sie in ihre Güter wieder ein, wie Clemens im Konklave versprochen hatte; zugleich wurde Kardinal Passerini mit allen seinen Brüdern und Neffen zu Bürgern von Florenz ernannt (Varchi l. II, c. 4). Unter dem Gonfalonierate des Bart. Valori (Mai—Juni 1524) zog er in Florenz ein; kurz darauf wurde die Nachricht vom Tode des Kardinal Soderini bekannt (nach Ciacconimo und vatikanischen Dokk. am 17. Mai; nach Ughelli am 17. Juni. Ciacc. III, 233). Am 30. Juli wurde Hippolyt de' Medici trotz seiner Minderjährigkeit für amtsfähig erklärt, in den

Rat der Siebzig u. in die Balia berufen, sowie zum Accopiatore auf Lebenszeit ernannt (Varchi l. c. Ammirato 353). Ammirato berichtet, er sei a capo del mese intero (31. Juli?) nach Florenz gekommen. Varchi läßt ihn erst Ende August ohne irgendeine Feierlichkeit unter der Obhut des Galeotto de' Medici einziehen. Alessandro de' Medici kam erst 1525 unter dem Gonfalonierate des Raffaele Girolami (Mai—Juni) nach Florenz und wohnte unter der Aufsicht des Rosso Ridolfo in Poggio acciochè peraventura nello stare insieme con Ippolito non impedissero l'uno all' altro la grandezza della Signoria (Amm. II, 355).

Nach den beiden oben angeführten Stellen wäre Vasari im Jahre 1524, und wenn man die eben angeführten Daten vergleicht, im Spätsommer oder Herbste dieses Jahres nach Florenz gekommen. Dem steht ein Passus im Leben Michelangelos (VII, 191) entgegen, wo als Datum der Ankunft ausdrücklich das Jahr 1525 angegeben wird. Vasari erzählt hier, er sei von dem Kardinal von Cortona als Schüler bei Michelangelo untergebracht worden, der ihn aber an Andrea del Sarto abgeben mußte, weil er von Clemens VII. nach Rom berufen wurde, um sich wegen der Unternehmungen von S. Lorenzo zu beraten. Der falsche Kausalzusammenhang erweckt den Zweifel an der Richtigkeit der Tatsachen selbst. Michelangelo war zu dem angegebenen Zwecke im Winter 1523 in Rom. Am 12. Dezember schrieb ihm Piero Gondi aus Florenz dorthin und ermunterte ihn bald zurückkehren (Frey, Briefe 197 f.). Mitte Dezember kehrte M. zurück; denn vom 22. Dezember 1523 ist schon ein Brief Fattuccis in Rom an M. in Florenz datiert (Frey, c. 198). Condivi spricht von der Reise ohne Datierung (c. 36, 4). V_1 (II, 974) erwähnt sie mit unbestimmter Zeitangabe; erst in der zweiten Ausgabe verbindet er sie mit dem bestimmten Datum seiner Ankunft in Florenz und bringt dadurch alles durcheinander. Allerdings fanden im August 1525 Verhandlungen in Angelegenheiten Michelangelos zu Rom statt. Aber erstens drehte es sich nicht um die Libreria und die Sakristei von S. Lorenzo, sondern um das Juliusgrab; ferner wurden diese Verhandlungen mit den Agenten der Rovere durch Michelangelos Freunde Fattucci, L. Sellajo und Jac. Salviati geführt; von der Prokura, die Michelangelo seinem Vertreter Fattucci ausstellen mußte und die einmal als ungenügend zurückgeschickt wurde, ist öfters in dem Briefwechsel die Rede, woraus hervorgeht, daß M. nicht selbst in Rom war. Die Verhandlungen wurden wegen der einsetzenden kriegerischen Unternehmungen abgebrochen.

3. *1525, November bis Dezember* oder *1526.* Bandinelli in Florenz. Früher konnte Vasari nicht in seine Werkstatt eintreten.

4. *1525.* † David Ghirlandajo (VI, 537).

5. *1527, 26. April.* Aufstand in Florenz, während die beiden Medici mit dem Kardinal Passerini und ihrem Gefolge die Stadt verlassen, um sich in Castello mit dem Herzog von Urbino und anderen Führern der Liga zu besprechen. Bei der verzweifelten Verteidigung des Palazzo della Signoria gegen die Truppen des Grafen Pietro Noferi durch die florentinische Jugend wird dem David des Michelangelo der linke Arm

gebrochen, was nach Varchi durch Steinwürfe von dem Wehrgang aus (l. II, c. 23), nach Vasari (VII, 8) durch eine hinuntergeworfene Bank geschah. Nach letzterem lagen die drei Bruchstücke drei Tage lang unbeachtet, bis sie Salviati und Vasari inmitten der Palastwache aufklaubten und in das Haus von Francescos Vater retteten.

Von dem Faktum sprechen außer Varchi noch Segni, Fabrizio Pellegrini (Brief an Herzog Alessandro vom 28. April 1527 bei Ferrai, Lorenzino 44 n. 2); von der Rettung der Stücke nur Vasari. cf. den Brief des Jac. Nardi, Misc. fior. I, Nr. 9 und darnach Gotti, Storia del Pal. Vecchio 153—161.

6. *1527, 17. Mai.* Der Kardinal Passerini verläßt mit Hippolyt und Alessandro de' Medici Florenz (Varchi l. III, c. 6) und geht über Poggio a Cajano nach Pisa und Lucca (Nardi l. VIII, c. 18 f.).

Vasari wurde nach der Vertreibung der Medici durch seinen Vater Antonio nach **Arezzo** zurückgebracht (VII, 651).

7. *1527, ca. August.* Vasaris Vater Antonio stirbt am 31. August an der Pest (VII, 9, Scotti-Bertinelli 9 n. 1). Vasari erwähnt dieses Ereignis in zwei einander widerstreitenden Zusammenhängen. Nach der Selbstbiographie (VII, 651) holte ihn der Onkel D. Antonio aus Florenz ab, weil der Vater kurz zuvor an der Pest gestorben war; mithin wäre seine Abreise aus Florenz frühestens in den August 1527 zu versetzen. Nach dem Leben Salviatis war Antonio Vasari, Giorgios Vater nach Florenz gekommen, um ihn heimzuführen. Nach seiner Rückkehr per la peste che venne l'agosto seguente (diese Angabe stammt aus dem Briefe Vasaris an Niccolò Vespucci vom 8. Februar 1532, ist daher gesichert VIII, 233) starb der Vater. Demgemäß hätte Vasari noch im Mai oder Juni des Jahres, bald nach dem Auszuge der Medici, Florenz verlassen. Letztere Annahme ist die bei weitem wahrscheinlichere. Nicht nur die Entfernung der Medici, sondern auch die schon im Mai beginnende Pest (Ammirato II, 373 n. Cambi) werden die Angehörigen bewogen haben, den Knaben nach Hause kommen zu lassen; während der Zeit der bis tief in den Winter hinein wütenden Seuche behielten sie ihn nicht in Arezzo, sondern schickten ihn auf das Land; der Vater starb vielleicht während seiner Abwesenheit (VII, 651). In der Selbstbiographie, die ja ungemein flüchtig geschrieben ist, mag er Vater und Onkel verwechselt haben, was darin seine Erklärung findet, daß er von seinem früh verstorbenen Vater keine Vorstellung hatte, während der Onkel an ihm Vaterstelle vertrat, wie auch aus den Briefen hervorgeht; zur Begründung der Verwechslung brauchte er den Tod seines Vaters, ohne sich an das früher gegebene Datum zu erinnern.

8. *1527, Sommer, Herbst und Winter.* Vasari hält sich über Anordnung seines Onkels D. Antonio in der **Umgegend von Arezzo**, ferne der Stadt, wo die Pest wütet, auf und beschäftigt sich damit, für die Bauern Heiligenfiguren in Fresko zu malen (VII, 651 nach VIII, 233).

9. *1528.* Nachdem die Pest gewichen (die Stadt Florenz war noch im Jahre 1528 verpestet), kehrt Vasari nach **Arezzo** zurück.

Um diese Zeit wird er die hl. J a k o b u s und P h i l i p p u s auf

den Fresken der Kapelle der Gräfin Giovanna di Santafiora, der Gemahlin des Tarlato de Pietramala, die Seitenfiguren einer Verkündigung die Agnolo di Lorenzo (III, 224) aufgefrischt hatte, im Vescovado von Arezzo restauriert haben (I, 630). Nicht mehr vorhanden.

10. *1528, 1. Juli.* Der Ausschuß der Compagnia del Corpus Domini in Città di Castello überträgt dem Rosso für 150 Dukaten eine Tafel, die oben den auferstandenen Christus mit Maria, Anna, Maria Magdalena und Maria aus Ägypten, unten eine Menge Volkes darstellen sollte. Während die Tafel gegipst wurde, brach das Dach der Werkstatt ein und Rosso bekam einen so heftigen Fieberanfall, daß er sich nach Borgo S. Sepolcro, dann nach Pieve a Santo Stefano und Arezzo tragen lassen mußte, wo ihn Benedetto Spadari in sein Haus aufnahm (V, 163 f. u. 164 n. 1).

Vasaris Besuch bei Rosso in Borgo di S. Sepolcro, bei dem er Cristofano Gherardi kennen lernte (VI, 216), fällt mithin in den Juli dieses Jahres.

Rosso hatte sich aus dem Sacco zuerst nach Perugia gerettet, wo er bei dem Maler Domenico di Paris (Mariotti Lett. Perug. p. 243. Crowe und Cavalcaselle DA. IV, 383 ff.) freundlich aufgenommen wurde; als Dank hinterließ er seinem Wirte den Entwurf einer Anbetung der Könige. Von Perugia ging er nach Borgo di S. Sepolcro, wo er bei einem seiner römischen Patrone, dem Bischof Leonardo Tornabuoni, der gleichfalls dem Sacco entflohen war, Unterstand fand. Er malte hier eine Kreuzabnahme für die Compagnia de' Battuti in S. Croce; Raffaello dal Colle hatte ihm den Auftrag abgetreten. Im Dome befindet sich eine alte Kopie des Bildes (V, 162 f. u. 163 n. 5). Von Borgo aus nahm er den Auftrag für Città di Castello an.

11. *1528, Herbst.* Rosso, der an einem B i l d c h e n V a s a r i s mit d e n H a l b f i g u r e n d e r H e i l i g e n A g a t h e, R o c h u s u n d S e b a s t i a n, das für die S e r v i t e n k i r c h e S. P i e r o i n A r e z z o bestimmt war (heute verschollen), Gefallen findet, verschafft ihm einen A u f t r a g d e s L o r e n z o G a m u r r i n i für ein B i l d, zu dem er ihm selbst die Zeichnung macht (VII, 651 f.). Pasqui, Guida di Arezzo 77 identifiziert das letztere Bild mit der Kreuzabnahme in S. Annunziata. Irrtümlich?

12. *1528, Herbst.* Der Kapitän Giovanni di Turino aus Borgo S. Sepolcro tritt mit seiner Truppe in die Dienste der Florentiner (Varchi l. VI, c. 38). Unter seinen Leuten befinden sich auch Cristofano Gherardi. Giovanni di Turino bewachte während der Belagerung zuerst die Bastion vor der Porta alla Justizia, später die von S. Giorgio (Varchi l. X, 41).

13. *1528, 25. November.* Durch Vermittlung seiner Freunde, des Benedetto Spadari, des Giovanni Antonio Lappoli und des Kanonikus Giovanni Pollastra erhält Rosso den Auftrag, für 300 Skudi ein Deckenfeld in der Kirche S. Maria delle Lagrime nach einem Programm Pollastras auszumalen (V, 164 n. 2 u. VI, 24). Er skizzierte die Kompositionen (diesen Entwurf bewahrte Vasari später in seinem Hause zu Arezzo) und begann die Kartons (die Zeichnungen für den Thron des Salomo besaß

Mariette V, 164 n. 2), die er durch Raffaello dal Borgo ausführen lassen wollte, weil ihm das Freskomalen zuwider war. Er übernahm auch eine Tafel für die Kapelle der Fraternità von Arezzo mit einer Madonna della Misericordia, die gleichfalls nicht über die Kartons gedieh, die 1583 von der Compagnia della Nunziata an D. Giovanni de' Medici, einen natürlichen Sohn Cosimos I., geschenkt wurden und heute verschollen sind. Rosso hielt sich in Arezzo bis zu dem Zeitpunkte auf, als die Aretiner durch den Mangel an Klugheit des Jacopo Altoviti, genannt il Papa (Vasari nennt ihn Papo Altoviti), von der Herrschaft der Florentiner befreit wurden, was nicht, mit Vasari V, 165, im Jahre 1530, sondern im September 1529 geschah (vergl. die anonyme Relation über die Ereignisse des Jahres 1529 und 1530 in Arezzo bei Rondinelli 207 ff. und Varchi l. X c. 6 u. 14 f.). Weil er sich bei der wenig freundlichen Stimmung, die gegen die Florentiner herrschte, in Arezzo nicht für sicher hielt, hinterlegte er die Zeichnungen und Kartons für die Decke in der Zitadelle von Arezzo und ging nach Borgo S. Sepolcro, um hier das Bild zu vollenden, das er für die Compagnia del Corpus Domini in Città di Castello übernommen hatte (V, 165 f. heute im Dom von Città di Castello, abgebildet in Magherini-Graziani, L'arte in Città di Castello.)

Lappoli, der für die Vollendung der Fresken in S. Maria delle Lagrime gutgestanden hatte, wäre in Zahlungsschwierigkeiten geraten, wenn ihm nicht Vasari dadurch beigesprungen wäre, daß er die Kartons auf 300 Skudi schätzte (VI, 12). Diese Schätzung kann aber erst in der Zeit nach der Übergabe der Zitadelle von Arezzo stattgefunden haben, die am 27. Mai 1530 erfolgte (vergl. den Auszug aus den Deliberazioni del Comune bei Rondinelli 224, Varchi l. XI, c. 73).

14. *1528,?.* Vasari liefert eine Zeichnung für ein Altarbild, das die Kapelle des Bernardino di Cristofano da Giuovi in der Badia von S. Fiora zu Arezzo schmücken sollte. Der Patron verlangte die Madonna mit dem Kinde und den beiden Titelheiligen der Kapelle, Jakobus und dem Ritter Christophorus, letzteren mit dem Christuskinde auf der Schulter. Vasari nahm an der doppelten Darstellung des Christkindes Anstoß und entwarf eine Madonna auf Wolken, die dem knienden Riesen das Kind auf die Schulter setzt. So löste er auch die Schwierigkeit, einen 6 Ellen hohen Menschen auf einer Tafel von 4 Ellen darzustellen. Das Bild wurde nicht ausgeführt, weil der Besteller starb (VI, 301 f.).

Die Steinarbeiten der Kapelle hatte Simone Mosca geliefert. Wegen des Bildes hatte sich der Patron vergeblich an Sarto und Rosso gewendet. Die Erwähnung des letzteren, sowie der Abreise Moscas von Arezzo nach Loreto, ermöglicht eine ungefähre Datierung.

15. *1529, Frühjahr.* Vasari kommt über Drängen Salviatis nach **Florenz** und arbeitet mit diesem sowie mit Nannoccio da San Giorgio in der Werkstätte des Malers Raffaello da Brescia (VII, 9). Um früher erwerben und seine unmündigen Geschwister, drei Schwestern und zwei Brüder, unterstützen zu können, gibt er die Malerei auf und geht zu einem Goldschmiede in die Lehre; nach 4 Monaten gibt er diesen Versuch auf (VII, 652).

16. *1529, September oder Oktober.* Vasari flieht mit dem ihm befreundeten Goldschmied Manno bei dem Beginn der Belagerung aus Florenz nach **Pisa.** Hier malt er einen Bogen über dem Portal der Compagnia vecchia de' Fiorentini und einige Ölbilder für den Abt des Montolivetaner Klosters Agnano bei Pisa, D. Miniato Pitti, sowie für Luigi Guicciardini (VII, 652).

17. *1530, Februar.* Vasari will von Pisa nach Arezzo zurückkehren, um nach seinen Angehörigen zu sehen, da der Krieg mit jedem Tage wilder wird. Da der direkte Weg unmöglich ist, geht er über das Gebirge nach **Modena** und **Bologna** und findet hier bei den Vorarbeiten für die Krönung Karl V, die am 22. und 23. Februar 1530 stattfand, Beschäftigung, weil er geschickt zu zeichnen versteht (VII, 10 u. 652; VIII, 168).

18. *1530, Ende Februar oder Anfang März.* Vasari kommt nach **Arezzo** zurück, findet die häuslichen Angelegenheiten unter dem Schutze seines Onkels D. Antonio in guter Ordnung, beschäftigt sich während der nächsten Zeit mit Studien im Zeichnen und malt auch einige Bildchen in Ölfarben (VII, 652).

Die hier gegebenen, durch Schlüsse gewonnenen Daten widersprechen der ausdrücklichen Erzählung Vasaris im Leben des Salviati, nach der er unmittelbar nach dem Tode seines Vaters (August 1527) nach Florenz gegangen wäre und hier mit seinen beiden auch oben genannten Genossen in der Bottega des Raffaello da Brescia (über ihn Milanesi, Doc. Sen. III, 31 ff.) durch zwei Jahre gearbeitet und wunderbare Fortschritte gemacht hätte. Diesen Angaben stehen aber die Nachrichten entgegen, die Vasari über diesen Abschnitt seines Lebens in seiner Selbstbiographie und an anderen Stellen der Viten bringt und die ich in dem Regest Nr. 2 zu kombinieren versucht habe. Nach der Selbstbiographie kam er erst 1528 nach dem Erlöschen der Pest nach Arezzo. Die spärlichen Nachrichten aus diesem Jahre lassen indirekt darauf schließen, daß er sich in Arezzo dauernd aufhielt. Im Sommer besuchte er Rosso in Borgo S. Sepolcro. Dann hören wir von der Unterstützung die ihm dieser bei seinem Aufenthalte in Arezzo angedeihen ließ, von einem Auftrag, den er ihm verschafft. Über die künstlerischen Unternehmungen in Arezzo in diesem Jahre ist er gut unterrichtet. Nichts deutet darauf hin, daß Vasari seinen ständigen Wohnsitz in Florenz gehabt hätte. Die nächsten datierbaren Ereignisse sind seine Abreise aus Florenz aus Furcht vor der Belagerung durch das kaiserliche und päpstliche Heer und sein Aufenthalt in Bologna. Das kaiserliche Heer betrat nach Varchi (l. X, c. 11) am hl. Kreuztag florentinischen Boden; am 19. September kam die Nachricht nach Florenz, daß sich Cortona ergeben habe (Landucci 368). Nach dem Verluste der Stadt Arezzo, die am 19. September dem Prinzen von Orange die Tore öffnete, begann die allgemeine Flucht aus der Stadt (Varchi lc. c. 17 u. 20). Am 24. September war Orange in Montevarchi; am 10. Oktober langte das Heer vor Florenz an (Landucci lc.). Vasari dürfte kaum so lange gewartet haben, bis die Umschließung der Stadt vollzogen war; ohne allzugroßen Fehler wird man

seine Abreise mit dem Beginn der allgemeinen Flucht gleichsetzen können. Aus diesen Daten läßt sich der Zeitpunkt seiner Ankunft in Florenz wenigstens annähernd bestimmen. Vier Monate versuchte er es mit der Goldschmiedekunst; als er nach Pisa kam, hatte er sie schon wieder aufgegeben. Vorher hat er nach der Selbstbiographie einen Anlauf gemacht, sich in der Malerei weiter auszubilden, was ihm aber zu langwierig und zu wenig einträglich erschien. Man wird das so erklären können, daß er für nicht allzulange Zeit in eine Malerwerkstätte eintrat; die Nachricht von seinem Aufenthalte in der Bottega des Raffaello da Brescia, die ja nicht ganz erfunden sein kann, fügt sich hier gut ein, wenn man die Angabe über die Dauer dieses Verhältnisses als einen Gedächtnisfehler betrachtet. Vasari hat nach diesen Berechnungen Arezzo am Beginne des Jahres 1529 verlassen. In dieser Zeit (nicht 1528, wie er angibt) mag er auch mit Vittorio Ghiberti (über dessen Aufenthalt in Florenz 1529 Varchi l. X, VS II, 244 u. 25; sehr wichtige Stelle) zusammengetroffen sein und von ihm Zeichnungen des Bartoluccio, des Lorenzo Ghiberti, sowie des Giotto u. a. erhalten haben (II, 249), wenn diese Begegnung nicht in die Zeit seines ersten Florentiner Aufenthaltes fällt; denn einen kürzeren Besuch in Florenz im Jahre 1528, der bei den unruhigen Zeiten und der mißlichen Lage Vasaris unwahrscheinlich ist, hätte er doch wohl irgendwie erwähnt.

In Bologna wurden Triumphbögen für den feierlichen Einzug des Papstes (24. Oktober) und des Kaisers (5. November) sowie für den feierlichen Zug des Kaisers nach der Kaiserkrönung am 23. Februar 1530 von S. Petronio nach S. Domenico errichtet (Beschreibung nach den bolognesischen Lokalhistorikern Negri und Ghiselli bei G. Giordani, Della Venuta e Dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII, per la Coronazione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno MDXXX Cronaca di Bologna 1842 p. 7 ff., 12—16, 108 ff., 140 ff.). An der Herstellung des Apparates für die beiden Ingressi kann Vasari nicht teilgenommen haben, da er in Pisa Bilder für Luigi Guicciardini malte, der erst Ende November von Florenz nach Pisa flüchtete, wie aus einem Briefe seines Bruders Francesco an ihn vom 3./4. Dezember 1529 hervorgeht (Opere inedite di Francesco Guicciardini, Firenze, Cellini IX, 137). Es kann daher richtig sein, daß er der Krönung selbst beigewohnt hat, wie er in den Ragionamenti versichert, obwohl er davon in den Viten nichts erzählt.

19. *1530, nach dem 27. Mai.* Vasari schätzt die Kartons des Rosso für die Decke von S. Maria delle Lagrime in Arezzo auf 300 Skudi (VI, 12).

20. *1530, nach dem 27. Mai.* Don Miniato Pitti, der von Agnano bei Pisa als Prior oder Abt nach dem Montolivetaner Kloster S. Anna in Creta (fünf Meilen von dem Mutterkloster Mont' Oliveto maggiore bei Siena entfernt, cf. Repetti), läßt Vasari zu sich kommen. Für ihn und den Ordensgeneral Albenga malt er einige heute verschollene Bilder und anderes (VII, 653).

21. *1530, nach dem 27. Mai.* In dieser Zeit dürfte Vasari in Siena gewesen sein und dort Baldassare Peruzzi kennen gelernt haben, der

mit ihm das Michaelsbild des Beccafumi auf dem Altare Sani in Carmine zu Siena betrachtete. (V, 638).

22. *1530, nach dem 27. Mai.* In diesem Jahre starb Vasaris zweitältester Bruder im Alter von 13 Jahren an der Pest, welche die Soldaten des Florentiner Belagerungsheeres eingeschleppt hatten (VIII, 237).

23. *1530 oder 1531, erstes Drittel.* Don Miniato Pitti, der Abt von San Bernardo zu **Arezzo** geworden war, läßt durch Vasari zwei Bilder für die Brustwehr der Orgel mit den Gestalten des Job und Moses malen. Die Mönche von S. Bernardo übertragen ihm hierauf Wölbung und eine Wand des Portikus vor ihrer Kirche, wo er die vier Evangelisten mit Gottvater sowie einige lebensgroße Figuren in Fresko malt (VII, 653). Von diesen Arbeiten hat sich nur das stark zerstörte Deckenfeld in dem Portikus erhalten (Pasqui, Guida 70).

24. *1531, 20. April.* Kardinal Hippolyt de' Medici kommt heimlich mit kleinem Gefolge in Florenz an, um die Regierung von Florenz vor dem Eintreffen des Herzogs Alessandro an sich zu reißen. Clemens VII., von dem Statthalter von Florenz, dem Erzbischof Schomberg, durch einen Kurier verständigt, sendet Baccio Valori, dem es gelingt, den Kardinal zur Rückkehr nach Rom zu bewegen. Am 27. April verläßt er in aller Stille Florenz (Varchi l. XII, c. 43). Als er in Begleitung Valoris Arezzo passiert, trifft er Vasari, fordert ihn auf nach Rom zu kommen und in seine Dienste zu treten. Der Kommissär von Arezzo, Tommaso de' Nerli, erhält von ihm den Befehl, ihm Vasari nach Rom zu schicken. sobald er die Fresken einer Kapelle vollendet habe, die er für die Olivetanermönche in S. Bernardo übernommen hatte; Nerli kommt diesem Befehle sofort nach (la qual commessione essequì il Nerli subitamente VII, 12 f. u. 653).

25. *1531, Mai und die ff. Monate*: Vasari malt in S. Bernardo zu Arezzo eine Kapelle mit Fresken aus (VII, 12).

Diese Arbeit wird nur im Leben des Salviati und ohne Angabe der Gegenstände der Darstellungen erwähnt. Ob sie mit den Fresken im Portikus identisch ist, bleibt zweifelhaft. Diese Malereien fielen wohl der Restauration der Kirche im Jahre 1784 zum Opfer (Pasqui, Guida p. 70).

26. *1531, Dezember.* Vasari kommt nach **Rom,** mit einem Geleitbriefe des Tommaso de' Nerli, den er nach fünftägiger Anwesenheit dem Kardinal Hippolyt durch Vermittlung von dessen Familiaren Marco da Lodi, den er von Florenz her kannte, präsentiert. Er wird unter das Gefolge des Kardinals aufgenommen und speist an der Pagentafel. Jacopone da Bibbiana, der Haushofmeister des Kardinals, weist ihm Zimmer hinter Santo Spirito neben den des Francesco de Salviati an, der aus den Diensten des Kardinals Salviati in die Medicis übergetreten war. Beide zeichnen um die Wette alles Bemerkenswerte in Rom, studieren Akte in einer benachbarten Badestube und treiben im Spital von Santo Spirito Anatomie (VII, 12 f.; VIII, 233 f.).

Während der fünf Tage, die Vasari in Rom verweilte, ohne sich dem Kardinal vorgestellt zu haben, mochte ihm Benvenuto Cellini Unterstand gewährt haben.

27. *1532, 8. Februar.* Brief Vasaris aus Rom an Niccolò Vespucci, cavaliere di Rodi in Florenz (Cod. Riccard mit der Datierung Di Roma alli 8 Febraio. Danach Lett. pitt. III, 1 mit falscher Datierung: 1540; Vs VIII, 233 mit richtigem Datum).

Vasari schreibt, er sei seit nicht ganz zwei Monaten in Rom und werde von dem Kardinal mit allem Nötigen überreichlich versehen. Er habe einen Karton mit einer sitzenden Venus gezeichnet, die von drei Grazien geschmückt wird; der Kardinal und der Papst wären des Lobes voll gewesen; letzterer habe ihm den Auftrag für ein Leinwandbild, eine Schlacht von Satyrn und ein Bacchanal von Faunen und anderen Waldwesen erteilt. Die Zeichnungen nach Anticaglien oder Malereien, die er mache, dürfe er dem Kardinal nach der Tafel mittags oder abends vorlegen. Monsignor Giovio, Claudio Tolomei und Cesano gehen ihm mit Weisungen an die Hand.

Dieser Brief ist mit den übrigen Angaben Vasaris, was den Zeitpunkt seiner Ankunft in Rom betrifft, nicht ohne Widerspruch zu vereinigen. Durch ihn wird seine Ankunft in Rom in den Dezember 1531 verlegt. Nach VII, 12 hätte Nerli Vasari sofort nach der Durchreise des Kardinals Hippolyt durch Arezzo, also etwa im Mai 1531, nach Rom geschickt; ebensowenig läßt VII, 653 auf einen längeren Zwischenraum zwischen der Anwesenheit des Kardinals in Arezzo und der Abreise Vasaris nach Rom schließen. Die Fresken in S. Bernardo von Arezzo können Vasari bei seiner bekannten Schnellfertigkeit, die ihm von seiner frühen Jugend an eigen war (er war noch nicht zwei Monate in Rom und hatte trotz seiner übrigen Studien, die er mit größtem Eifer betrieben haben will, noch Zeit, eine figurenreiche Komposition zu vollenden), nicht allzulange in Anspruch genommen haben. Hält man an dem überlieferten Monatsdatum des Briefes fest (seine Richtigkeit anzuzweifeln ist nicht zulässig, da sich die übrigen Daten der Briefe im Codex Riccard. als zuverlässig erweisen), so bleibt nichts übrig, als anzunehmen, daß Vasari auf die sieben bis acht Monate zwischen Ende April und Ende Dezember 1531 vergessen habe.

28. *1532, Frühjahr.* Vasari zieht sich eine Augenkrankheit zu, weil er sich nachts die Augen, um wach zu bleiben und zu zeichnen, mit Lampenöl einreibt. Giovios ärztliche Kunst erhält ihm sein Augenlicht (VIII, 235).

29. *1532, 13. Juni.* Vasari in Rom an Ottaviano de' Medici in Florenz (Cod. Ricc., danach Lett. pitt. III, 5 mit falscher Datierung 1540; richtig VS VIII, 235).

Bedauert die Abreise des Kardinals Hippolyt in den Türkenkrieg; untersteht der Obhut des Haushofmeisters Domenico Canigiani. Gedenkt seines Augenübels. Will solange in Rom bleiben, bis er einige Bilder, die ihm aufgetragen worden sind, vollendet hat: die Bacchanalien und die Schlacht der Satyrn, einen Harpokrates nach Angaben der Alten, über Wunsch des Papstes als eine Art Memento für den etwas zu hitzigen Kardinal gedacht. Im Sommer soll er, wie der Kardinal befohlen, mit einem Empfehlungsbriefe von ihm an Herzog Alessandro nach

Florenz gehen, um die bessere Luft zu genießen, zu studieren und, wie VII, 13 u. 655 hinzugefügt wird, einige Bilder und Bildnisse für seinen Patron zu malen.

Die Satyrnschlacht war ein zehn Ellen breites Ölbild (VII, 655); nach derselben Stelle war er nach der Abreise des Kardinals an den Maestro di camera Jeronimo Montaguto gewiesen.

30. *1532, Sommer.* Vasari erkrankt infolge Hitze und Überanstrengung an einem heftigen Fieber und muß mit seinem gleichfalls erkrankten Diener Batista dal Borgo in Körben nach **Arezzo** geschafft werden, wo er unter der Pflege seiner Mutter langsam genest (VIII, 236; VII, 13 u. 655).

31. *1532, 4. September.* Vasari in Arezzo an Giovio (Codex Riccard. ohne Jahresdatierung. Danach Lett. pitt. III, 8 mit falscher Datierung 1541 und VS VIII, 236 mit richtiger Datierung). Schildert seine Krankheit und erklärt die dem Briefe beigelegte Komposition „Der Baum des Glückes“, zu der ihm ein Freund das Programm entworfen hat. Hat den Empfehlungsbrief des Kardinals an Herzog Alessandro geschickt, der ihn aufgefordert hat, nach Florenz zu kommen. Hofft anfangs Oktober abzureisen.

32. *1532, ca. 10. Dezember.* Vasari kommt nach **Florenz** und wird der Aufsicht des Ottaviano de' Medici überantwortet (VII, 655). Er wohnt im Kloster der Servi; sein Zimmer geht auf den Hof hinaus, wo die Krüppel und Blinden Almosen heischen (VIII, 244). Vom Herzog erhält er sechs Scudi monatlich, sowie Wohnung und Verpflegung für sich und einen Diener (VII, 656). In die Dienste des Herzogs trat er erst im Frühjahr oder Sommer des nächstfolgenden Jahres, als Alessandro, von dem eigenen Bildnis, das Vasari gemalt hatte, befriedigt, den Kardinal Ippolito ersuchte, ihm den jungen Mann zu überlassen (VIII, 249; s. u. Nr. 38).

33. *1532, Dezember.* Vasari in Florenz an Kardinal Ippolito de' Medici (Codex Riccard. ohne Jahresdatum. Lett. pitt. III, 14 mit falscher Datierung 1541. VS VIII, 239). Berichtet über die gütige Aufnahme, die ihm von seiten des Herzogs Alessandro zuteil geworden ist und hofft bald zu dem Kardinal zurückkehren zu können. Teilt ihm die Beschreibung einer für ihn bestimmten Grabtragung mit, zu der er den Karton vollendet hat.

34. *1533, Januar.* Vasari vollendet die Grabtragung. Sie gefällt dem Herzog Alessandro so sehr, daß er sie für sich verlangt und sie in seinen Zimmern aufhängt.

Cosimo I. behielt sie zeitlebens in den von ihm bewohnten Räumen im ehemaligen Signoriepalaste (VIII, 240; VII, 656). Die in dem Inventar von 1553 in dem vierten Zimmer des Herzogs angeführte Kreuzabnahme in geschnitztem Nußholzrahmen (Conti, La prima Reggia di Cosimo I de' Medici, Firenze 1893, S. 36) ist wohl mit diesem Bilde zu identifizieren. Sein Schicksal ist unbekannt.

35. *1533, Januar.* Vasari in Florenz an Herzog Alessandro de' Medici

in Poggio (Codex Riccard. ohne Jahresdatum. Lett. pitt. III, 17. VS VIII, 240).

Freut sich über den Erfolg seiner Grabtragung und schickt die invenzione des neuen Bildes, das ihm der Herzog aufgetragen hat, das Bildnis des älteren Lorenzo de' Medici.

36. *1533, Frühjahr.* Vasari zeichnet während Michelangelos Abwesenheit von Florenz (1532 Herbst bis 1533 Juni (?); Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo B., p. 511, Reg. 42) in der Sakristei von S. Lorenzo.

37. *1533, Karneval.* Die Compagnia de' fanciulli della Purificazione gegenüber von S. Marco führen eine Tragikomödie des Giovan Maria Primerani, die Geschichte der Thamar (Buch der Könige) auf, zu der Aristotele da Sangallo die Szenen entwirft. Der Herzog und seine Schwester wohnen der Aufführung bei; sie gefällt ihnen so, daß sie den Autor aus dem Kerker befreien lassen, unter der Bedingung, daß er eine zweite Komödie dichte. Diese, aus der Geschichte des Joseph, wurde im Giardino de' Medici auf der Piazza S. Marco aufgeführt; Aristotele machte dazu wundervolle Dekorationen (VI, 438).

Das Datum der ersten Aufführung wird durch die Anwesenheit der Caterina de' Medici bestimmt, die im August 1533 Florenz verließ. Wann die zweite aufgeführt wurde, ist nicht zu ermitteln.

38. *1533, März (?).* Vasari in Florenz an Antonio di Pietro Turini in Arezzo (Codex Riccard. Lett. pitt. III, 24 ohne Jahr; VS VIII, 249 mit falscher Datierung 1534).

Antonio di Pietro Turini ist ein Freund von Vasaris Vater, der für die Familie in den Zeiten der Not, gleichwie Don Antonio, Vasaris Onkel, gesorgt hat. Vasari kündigt ihm an, daß der Herzog Alessandro mit seinem Bildnis, das Vasari gemacht habe, sehr zufrieden sei und ihn als seinen Familiaren von dem Kardinal Ippolito erbeten habe, damit er die für ihn von Giovanni da Udine begonnenen Fresken in einem Zimmer des Palazzo Medici vollende. Als Lohn wurde ihm die Mitgift für seine älteste Schwester versprochen. Seine zweite Schwester will er in dem Kloster der Murate in Arezzo unterbringen. Er dankt Antonio dafür, daß er von den Nonnen erreicht hat, daß sie an Stelle der Mitgift ein Tafelbild der Verkündigung von seiner (Vasaris) Hand annehmen, übersendet die Zeichnung dazu und bittet Antonio die Nonnen zu fragen, ob sie mit dem Entwurfe zufrieden seien.

Ist das Monatsdatum richtig, so müßte Vasari das Bildnis des Herzogs spätestens Ende März vollendet haben. Im Zeitraum von nicht ganz vier Monaten hätte er drei große Bilder: die Grabtragung, das Porträt des Lorenzo und das des Herzogs gemalt, was mir, schon mit Rücksicht auf die technischen Schwierigkeiten, die ihm das letzte Bildnis bereitete (VII, 657), nicht glaublich erscheint.

Die Ausführung der Fresken im Palazzo Medici hat sich bis in das Jahr 1536 hingezogen. S. u. Nr. 54.

39. *1533, Frühsommer.* Vasari in Florenz an Ottaviano de' Medici (Cod. Riccard. ohne Datierung. Lett. pitt. III, 21. VS VIII, 241).

Kündigt die Übersendung des Bildnisses des Herzogs Alessandro an und erklärt dessen invenzione.

Dieser Brief und damit das darin erwähnte Porträt sind durch den vor August 1533 geschriebenen Brief an Carlo Guasconi (s. u. Nr. 41), in dem das letztere als vollendet erwähnt wird, zu datieren. Setzt man das angeführte Schreiben mindestens einen Monat vor die Abreise der Caterina de' Medici, wo die Absendung ihres Bildnisses an ihren Bräutigam noch einen Sinn hatte, so dürfte man das vorliegende spätestens in die erste Hälfte des Juli rücken. — Bei der Datierung des vorliegenden Briefes darf man sich nicht durch die Erwähnung des castello fatto (VIII, 242) irremachen lassen, das erst 1534 errichtet wurde. Der Herzog dachte aber schon im Frühjahr 1533 an den Bau (Della fortezza si vede vi pensa: Luigi Guicciardini an seinen Bruder Francesco in einem Brief vom 26. April 1533, Opere inedite IX, 262); die Anregung dazu ging vom Papste aus (Varchi l. XIV, c. 1).

40. *1533, Sommer (?).* Vasari in Florenz an Aretin in Venedig (Cod. Riccard. ohne Datum. VS VIII 244: 1533).

Dankt Aretin in schwülstigen Ausdrücken dafür, daß er ihn eines Schreibens gewürdigt habe.

Dieser Brief scheint der erste zu sein, den Vasari an Aretin geschrieben. Der Grund, weshalb sich der berühmte Schriftsteller an den unbekannten Jüngling wendet, wird wohl darin zu suchen sein, daß er ihn als Mittelsmann zwischen sich und dem Herzog zu benützen wünschte. Vasari hat diese Rolle auch getreulich erfüllt. Alessandro näherte sich Aretin im Jahre 1533. Am 10. April (Lettere all' Aretino, Bologna, Romagnoli 1873, Vol. I, P. I, 260) lädt er ihn ein, nach Florenz zu kommen; im Juni kündigt er (l. c. 261) ihm an, daß ihn sein Gesandter Giovanni Bandini in Venedig besuchen werde. Zu derselben Zeit, wie diese Briefe geschrieben wurden, vielleicht etwas früher, mag Aretin getrachtet haben, sich einen Berichterstatter am florentinischen Hofe zu sichern.

41. *1533, vor dem August.* Vasari in Florenz an Carlo Guasconi, einen Familiaren des Kardinals Ippolito de' Medici in Rom (Cod. Riccard. Lett. pitt. III, 28. VS VIII, 243).

Antwort auf einen Brief Guasconis, mit dem dieser von Vasari ein Bildnis der Herzogin Caterina de' Medici erbat. Vasari arbeitet an einem Kniestück der Herzogin in Lebensgröße, das ihm der Herzog für Caterinas Verlobten, den Herzog von Orléans, aufgetragen hat. Nach der Kopie, die er für Ottaviano de' Medici machen müsse, werde er ein Exemplar des Bildnisses für Guasconi herstellen. Für Ottaviano male er einen Christus am Ölberg, für den Kardinal Ippolito bereite er ein Bild mit den drei nackten Parzen, die spinnen, den Faden aufhaspeln und abschneiden, vor (VIII, 243).

Dieser Brief muß geraume Zeit vor Caterinas Abreise nach Nizza (August 1533), wo die Hochzeit mit dem Herzog von Orléans in Gegenwart des Papstes und Franz I. stattfand (Varchi l. XIV, c. 2), entstanden sein.

42. *1534 (?), Februar.* Vasari übersendet dem Antonio de' Medici, dem Bruder des Ottaviano, mit einem Brief (Cod. Riccard. ohne Jahresdatum Lett. pitt. III, 19 ebenso. VS VIII, 242: 1533), das Bild mit dem Opfer Abrahams, damit er es Ottaviano übergebe, wenn er von Mugello zurückkehre. Ottaviano hatte, als er mit Filippo Strozzi das Bild von Andrea del Sarto besichtigte, das der Marchese del Vasto als Geschenk erhielt (V, 51), Vasari aufgefordert, es zu kopieren. Da aber das Werk Andreas damals sofort eingepackt werden mußte, konnte dieser dem Wunsche nicht nachkommen und suchte ihm daher durch eine eigene Komposition des Gegenstandes zu genügen. Sie befand sich mit zwei anderen Bildern Vasaris, dem Christus am Ölberge (s. o. Nr. 41) und dem Abendmahle, später im Hause von Ottavianos Erben (VII, 657). Filippo Strozzi verließ Florenz mit seinen Söhnen bald nach dem nächtlichen Überfall, der Giuliano Salviati in der Nacht von dem 13. auf den 14. März 1534 betraf (Varchi l. XIV, c. 15). Brief und Bild könnten auch in das Jahr 1533 versetzt werden, wie es die Herausgeber des Vasari tun; doch hat Vasari gerade in der ersten Hälfte dieses Jahres so viele Arbeiten ausgeführt, daß man ihre Zahl nicht ohne Grund vermehren kann.

43. *1534, 27. Mai.* Man beginnt die Erde zu den Fundamenten der Fortezza da basso an Stelle der alten Porta a Faenza auszuheben (Varchi l. XIV, c. 15; Segni l. VI, p. 87 b). Filippo Strozzi und Luigi Guiccardini hatten die Errichtung einer Festung in ihren Gutachen über die Reform des florentinischen Staatswesens empfohlen (Segni l. V, p. 74 b). Herzog Alessandro erwog den Gedanken schon im Frühjahr 1533 (s. o. Nr. 39). Ein Jahr später schritt man an die Ausführung. Antonio da San Gallo wurde vom Herzog mit einem vom 10. März 1534 datierten Briefe nach Florenz berufen (Gaye II, 252). Man wollte sie zuerst in der Nähe der porta a Pinti hinter den Servi errichten, weil der Papst möglichst wenig Klöster und andere Häuser zerstören wollte; nach diesem Projekt hätte man nur die Kuppel der Serviten kürzen und ein einziges Kloster niederlegen müssen (Luigi Guicciardini an seinen Bruder Francesco in einem Briefe vom 15. März 1534. Opera inedite IX, 291).

44. *1534, 15. Juli.* Feierliche Grundsteinlegung zur Fortezza da basso durch den Herzog Alessandro in Gegenwart aller Behörden und des ganzen Hofes. Nach Anhörung einer hl. Geistmesse wurden in die Fundamente des ersten Turmes, il Toso, Epigramme und Medaillen versenkt. Die Regeln der Astrologie wurden genau eingehalten: der Karmeliter M. Giuliano Buonamici da Prato hatte sie festgestellt (Varchi l. XIV, c. 19. Segni l. VII, VS V, 462). Über den Tag, der sich für die Grundsteinlegung eigne, war man lange im Zweifel; die bolognesischen Astrologen, die man um Rat gefragt hatte, sagten den Florentinern aus Haß gegen die regierende Optimatenpartei alles Schlimme voraus (Francesco Guicciardini an seinen Bruder Luigi am 26. Juni und 21. Juli 1534, Opera inedite IX, S. 296 und 300; in dem ersten Briefe heißt es: Dio ci aiuti, che a me fa piu paura l'astrologia di terra che quella di cielo; ma quando s'accordano tutt'a dua, è tanto peggio).

Der Bau ging mit unglaublicher Schnelligkeit vorwärts. 3000 Menschen waren nach Segni fortwährend dabei beschäftigt. An allen Festtagen, sogar am Ostersonntag wurde gearbeitet (Landucci S. 371).

Als Architekten nennt Vasari (V, 162) Alessandro Vitelli, Antonio da Sangallo und Pierfrancesco da Viterbo, Varchi nur den letzteren allein. Wie aus den Briefen des Nanni Unghero und des Giovanni delle Decime an Antonio da Sangallo (Lett. pitt. III, 329—337) hervorgeht, war dieser, obwohl fern von Florenz, der eigentliche oberste Bauleiter. Er entwarf die Pläne (verschiedene Skizzen und Entwürfe in der Handzeichnungssammlung der Uffizien V, 513); ihm wurde, wie es scheint, regelmäßig über den Fortgang der Arbeiten berichtet; seinen Rat ließ der Herzog bei jeder Änderung der ursprünglichen Entwürfe einholen. Die Aufsicht über den Bau führten Nanni Unghero und Giovanni delle Decime; auch Aristotile da Sangallo wurde zu Beratungen herbeigezogen (Lett. pitt. III, 330). Provveditore della fortezza war Bertoldo Corsini (VI, 66; Varchi l. XV, c. 12). Über die Wappen des Raffaelo da Montelupo und Tribolo s. u. Nr. 76.

45. *1534 (?).* Antonio da Sangallo, Pierfrancesco da Viterbo und Vasari, die beiden ersteren auf dem Rückweg von Florenz, wo sie sich wegen des Kastells aufgehalten haben, gehen über Auftrag des Herzogs nach **Città di Castello**, um die Mauern von Alessandro Vitellis Garten zu reparieren. Dabei wurden auch ein paar Zimmer und ein Badekabinett hergerichtet. Vasari zeichnete die F r i e s e u n d H i s t o r i e n für diese Räume. Cristofano Gherardi, der ihn begleitet hatte, malte sie in Gemeinschaft mit einem gewissen Batista da Città di Castello aus (VI, 216).

Diese Reise könnte ebensogut in das Jahr 1535 fallen; da aber von einem Aufenthalte des Antonio Sangallo in Florenz während dieses Jahres nichts bekannt ist, so ziehe ich vor, sie in das Jahr zu setzen, in dem die Fortezza gegründet wurde. Am 15. Juli 1534 fand die Einweihung statt; vom 6. Februar 1535 datiert der erste erhaltene Brief des Nanni Unghero an Antonio; in die Zwischenzeit wird die Reise fallen.

46. *1534 (?).* Der Herzog Alessandro besucht Arezzo. Über Anregung des Luigi Guicciardini, der Kommissär der Stadt ist, werden zu Ehren des Herzogs zwei Komödien aufgeführt. Die Compagnia degli Umidi bringt eine Komödie der Intronati aus Siena; Niccolo Soggi macht dazu den Apparat und die Szene. Die Compagnia degl' Infiammati rezitiert eine Komödie des M. Giovanni Pollastra, zu der Giovan Antonio Lappoli die Dekorationen zeichnete. Diese gefiel so gut, daß sie 1540 bei der Anwesenheit des Herzogs Cosimo I. in Arezzo wiederholt werden mußte (VI, 12 f.).

Luigi Guicciardini ging zwischen dem 30. März und dem 13. Juni 1534 als Kommissär nach Arezzo (Francesco Guicciardini Op. ined. IX, S. 293 u. 295). Das Jahr des Besuches wird von Vasari ausdrücklich genannt. Nichtsdestoweniger halte ich es für sehr wenig glaubwürdig. In dem Briefwechsel des Luigi und Francesco Guicciardini aus dem Sommer und Herbst 1534 wird des Besuches nicht Erwähnung getan, der überdies in dieser Zeit sehr unwahrscheinlich ist, weil Alessandro während

der den ganzen Sommer dauernden Krankheit Clemens VII. und des Konklaves andere Dinge zu besorgen hatte, als Komödien anzuhören.

47. *1535, 12. Februar.* Nanni Unghero in Florenz an Antonio da Sangallo (Lett. pitt. III, 331 ff.). Bericht über den Stand der Arbeiten an der Fortezza da basso. Über Wunsch des Herzogs wird ein Modell des Baues begonnen. Die Häuser gegenüber S. Antonio, sowie die beiden Spitäler neben S. Antonio bis zur Kirche sind niedergelegt worden. Gegen S. Gallo und gegen die Gärten der Bartolini und Diotaiuti wird der Boden geräumt und ausgeglichen.

48. *1535, 7. September.* Vasari in Florenz an Aretin in Venedig (Lett. all' Aretino Vol. I, P. 2a., S. 96: 1535; Lett. pitt. III, 190 ebenso; Vs VIII, 266: 1536).

Vasari schickt Aretin 1. einen Wachskopf von der Hand des Michelangelo, den er seinem Besitzer unter großen Schwierigkeiten und nur im Verein mit M. Gerolamo da Carpi abgerungen hat, 2. die Zeichnung einer hl. Katharina. Erwartet mit Ungeduld sein (Aretins) Bildnis, das er ihm versprochen. Bittet ihn, ihm alles zu schicken, was von seinen Schriften gedruckt sei.

49. *1535, 5. Dezember.* Feier der Einweihung des Kastells (Landucci 372: a di 5 di dicenbre 1535 fu finito quasi afatto tutte le mura di fuori della cittadella e cantossi la messa e benedissesi e messesi la guardia in detta cittadella).

50. *1535, nach dem 5. Dezember.* Vasari in Florenz an Aretino in Venedig (Cod. Riccard. VS VIII, 245—249 mit falschem Datum vom 15. Juli 1534). Beschreibt die Feierlichkeiten bei der Einweihung des Kastells. Hat Aretins Wunsch in dessen letztem Briefe, es mögen seiner Schwester in Arezzo 50 Scudi ausgezahlt werden, begriffen und Ottaviano de Medici mitgeteilt, der ihm sofort den Wechsel ausgestellt hat; Vasari hat ihn schon nach Arezzo abgesendet.

Die Datierung ist offenbar im Hinblick auf Varchi l. XIV, c. 15 (s. o. Nr. 43) von einem Herausgeber hinzugesetzt worden. Daß aber nicht die Grundsteinlegung, sondern die Einweihung des Kastells in dem Briefe beschrieben wird, ergibt das mit Landucci (s. o. Nr. 49) übereinstimmende Datum, der 5. Dezember. Der Brief muß ein paar Tage später abgefaßt worden sein, weil VIII, 248 von a di 6 di questo gesprochen wird.

51. *1534, 1535.* Vasari beschäftigt sich viel mit Architektur, da er sieht, daß der Herzog nur an Bauten und Festungen denkt (VII, 658). Der unmittelbare Anlaß dazu war wohl der Bau der Fortezza; die erste Frucht dieser Bemühungen die Orgeltribüne für den Dom von Arezzo.

52. *1535.* Vasari entwirft die Zeichnung für den Orgelbalkon im Dom von Arezzo, der in Macigno von den Subissi, Steinmetzen aus Arezzo, ausgeführt wird und die Marmordekorationen der Cap. Ubertini bedeckt, die Vasari dem Giovanni Pisano zuschreibt. Die Orgel „di straordinaria bontà e bellezza“ war ein Werk des Maestro Luca da Cortona; die

Holzschnitzereien, die sie verkleiden, fertigte M. Romano aus Borgo S. Sepolcro (VS. I, 312; Pasqui, Guida d'Arezzo S. 59).

53. *1536, 29. Februar.* Der Herzog Alessandro de' Medici tauscht mit Margarete von Österreich, der natürlichen Tochter Karl V., im Beisein ihres Vaters den Verlobungsring (Varchi l. XIV, c. 70). Von Neapel aus bestellt er einen Ausschuß von vier Edelleuten in Florenz, Luigi Guicciardini, Giovanni Corsi, Palla Rucellai und Alessandro Corsini, die für einen würdigen Empfang des Kaisers sorgen sollten.

Vasari schreibt am 15. März 1536 an Raffaelo dal Borgo, der Herzog habe jenen vier Herren befohlen, sie sollten sich seiner bedienen; er sei ihnen, soviel er konnte, mit Zeichnungen und Erfindungen behilflich gewesen, obwohl jeder von den vier für sich allein hochgelehrt sei (VIII, 252). Mit den Jahren vergrößerte sich in Vasaris Gedächtnis die Rolle, die er bei der Herstellung dieser Festdekorationen gespielt hatte, immer mehr. Während er sich in der Selbstbiographie als eine Art Zeichensekretär des Ausschusses bezeichnet, der das Programm, das den einzelnen Künstlern für die Objekte, die sie zur Dekoration übernommen, durch flüchtige Skizzen erläuterte, macht er sich in der vita des Tribolo zum Oberleiter der ganzen Unternehmung, der über Auftrag des Herzogs die Arbeiten verteilt und dabei seinem Freunde Tribolo die lohnendsten Aufgaben zuschanzt (VI, 67). Daß sich Vasari bei dieser Gelegenheit mehr herausnahm, als ihm nach Ansicht der Florentiner Künstler gebührte, beweist der Umstand, daß er für die Objekte, die er selbst übernommen hatte, in Florenz keine Arbeiter bekam. Vasari mußte sich Gehilfen aus Arezzo und Umgegend verschaffen (es befanden sich Cristofano Gherardi, Raffaello del Colle, Stefano Veltroni aus Monte San Savino, ein Verwandter Vasaris, darunter, VI, 217), um seinen Verpflichtungen nachkommen zu können.

Vasari waren folgende Aufgaben zugefallen: 1. Eine kolossale Standarte mit allen Wappen und Impresen des Kaisers, 15 Ellen hoch und 35 breit, für den Wartturm des Kastells; 60 Männer arbeiteten an der Bemalung und Vergoldung in einem Saal des Signorenpalastes (VIII, 252). (VI, 217 gibt Vasari die Breite auf 40 Ellen an; 50.000 Stück Blattgold waren zur Vergoldung notwendig.) 2. Eine Scheinfassade bei S. Felice in Piazza, zu der Antonio Partacini das Gerüst zimmerte. Über einem vier Ellen hohen Basament, das einen Puttenfries trug, erhob sich das Hauptgeschoß, das durch vortretende Säulen in drei große Felder geteilt war. Das Mittelfeld war von einem vorspringenden Giebel bekrönt und enthielt ein bewegtes Schlachtenbild, wie Karl V. Barbarossa aus Tunis verjagt; in der Höhe waren die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und des Glaubens, mit Schwertern bewehrt, zu sehen; am Friese standen die Worte: Carolo Augusto domitori Africae. Auf den schmäleren Seitenfeldern meißelte auf der einen Seite eine Viktoria die Einnahme von Goletta in Stein, auf der anderen zeichnete eine zweite Viktoria eine Asia auf, um sie zu bekämpfen. Die Attika enthielt in der Mitte wieder eine Historie, die Krönung des Königs von Tunis, dem der Kaiser sein Reich zurückgegeben hatte und über den

beiden Viktorien je ein Tondo mit zwei allegorischen Figuren, die Inschrifttafeln hielten, und zwar Glückseligkeit und Glück mit dem Motto: Turcis et Afris victis, sowie Gelegenheit und Freigebigkeit mit dem Motto: Regno Mustaphae restituto. In dem Rundgiebel, über dem mittleren Risalit, fanden die Allegorien des Friedens und der Ewigkeit Platz (VIII, 257 f. und 253). Luigi Guicciardini halste dieses Objekt dem Vasari auf, als die Meister, die dafür bestimmt waren, die Ausführung mit Rücksicht auf die Größe der Aufgabe und die Kürze der Zeit ablehnten (VIII, 252). Trotzdem war es das einzige, das bei dem Einzug des Kaisers vollständig fertig war. Lasca sagt in seinem Berichte über den Ingresso (s. u.), die Fassade habe von weitem wie aus Porphyr, Alabaster und Serpentin erbaut ausgesehen; die einzelnen Historien waren offenbar in grünem und rötlichem Chiaroscuro gemalt. 3. Die Ausschmückung der Porta di S. Piero Gattolini, durch die der Kaiser einziehen sollte. Die Vortür vor dem eigentlichen Tore war samt den anliegenden Mauerstücken niedergelegt worden, um mit Varchi (l. XIV, c. 73) anzudeuten, daß man dort, wo der Kaiser einziehe, keiner weiteren Verteidigung bedürfe. Vor dem Tore waren zwei 18 Ellen hohe Säulen aufgerichtet, die am Sockel kämpfende Meeresungeheuer mit Anspielungen auf die Eroberung von Peru trugen; auf dem Bogen, der sie verband, stand des Kaisers Wahlspruch plus ultra. An der Fassade des Torturmes war über der Toröffnung eine Tafel angebracht, deren Inschrift (Ingredere urbem, Caesar, maiestati tuae devotissimam, quod nunquam maiorem nec meliorem principem vidit) auf die Entfernung von einem Drittel einer Meile sichtbar war. Dieses Epitaph wurde von der Allegorie der Lüge getragen, die gefesselt war und sich in die Zunge biß; das Ganze war von einem Adler bekrönt (VIII, 255). 4. Der Giebel über dem Hauptportal von S. Maria del Fiore mit den drei theologischen Tugenden, die die Inschrifttafel mit den Worten: Diis te minorem, quod geris, imperas enthielt (VIII, 259, VII, 216). Außer Vasari und seinen Gehilfen waren noch folgende Künstler beschäftigt: die Zimmermeister und Architekten Tasso, Baccio und Giuliano d'Agnolo, die Bildhauer Montorsoli (die vergoldete Hilaritas Augusti, die dem Kaiser lächelnd am Canto della Cuculia entgegenkam, die acht Ellen hohe Figur des liegenden Arno am Ponte S. Trinità und die 12 Ellen hohe Statue des Jason am Canto de' Carnesecchi, die getadelt wurde, VS VI, 637, VIII, 256, 258 f.), Tribolo (der versilberte Herkules, der die Hydra erschlägt, an der Einmündung der via Maggio in die Piazza vor S. Felice, zwei bronzefarbige Flußgötter am Ponte Trinità und die Pace mit dem Ölzweig in der einen und einer brennenden Fackel, mit der sie einen Haufen von Waffen anzündet, in der anderen Hand, am Canto de' Medici, endlich die Reiterstatue des Kaisers vor SS. Trinità, die aber nicht fertig wurde VS VI, 67 f.), Raffaelo da Montelupo, der für den Einzug des Kaisers in Rom 14 Statuen für den Ponte S. Agnolo modelliert hatte und in Florenz binnen fünf Tagen die Gestalten des Iberus und Danubius für den Ponte S. Trinità fertig brachte (IV, 545; VIII, 258), Francesco da Sangallo (Klugheit und

Gerechtigkeit mit ihren Attributen an den Ecken der Via Martelli (VS VIII, 259), endlich ein gewisser Cesare, dessen sechs Ellen hohe Viktoria am Canto degli Strozzi nicht allzu viel Beifall einheimste (VIII, 259). Von Malern beteiligten sich außer Vasari nur noch Ridolfo Ghirlandajo und Michele mit den Historien an dem großen Triumphbogen vor Piazza S. Felice.

54. *1536, Februar oder Anfang März.* Vasari in Florenz an Aretino in Venedig (Cod. Riccard. ohne Datum. Lett. pitt. III, 31, ebenso VS VIII, 250 : 1534).

Sendet Aretin einen der Kartons für die Fresken des von Giovanni da Udine begonnenen Zimmers im Pal. Medici und beschreibt diese. Drei sind schon ausgeführt; den vierten konnte er noch nicht ins Werk setzen, weil ihm der Herzog andere Dinge aufgetragen.

Diese anderen Dinge sind, wie aus dem Anfang des Briefes an Raffael dal Borgo hervorgeht, mentre ch'io finivo la terza storia di Cesare re, che 'l duca Alessandro mi faceva dipignere nel suo palazzo, è venuto da Napoli ordine di S. Eccellenza ch' l'imperatore passa per Firenze usw., siehe Nr. 53), die Vorbereitungen für den Einzug Karl V. in Florenz. Dadurch wird der vorliegende Brief und die Ausführung des Freskenzyklus datiert. Die drei ersten Historien waren am 15. Februar 1536 schon gemalt; an Stelle der vierten mußte Vasari den Karton befestigen, weil der Kaiser das Zimmer bewohnen sollte (VIII, 252).

Den Auftrag zu den Fresken hatte Vasari schon 1533 erhalten (s. o. Nr. 38). Im Leben des Giovanni da Udine (VI, 557) setzt er sie in das Jahr 1535.

Eine Loggia am Pal. Medici, die schon Cosimo der Alte erbaut hatte, war nach Angaben Michelangelos geschlossen worden; ihre finestre inginocchiate, (Fenster mit vorspringenden Gittern) waren nach Vasari die ersten, die in Palästen in Verwendung kamen. Giovanni da Udine dekorierte die Wölbung mit Stuckreliefs und Grotesken. Unter der Decke blieben vier Lunetten, 12 Ellen breit und 6 hoch, der Raum, der Vasaris Fresken zugewiesen war. Der Herzog Alessandro wünschte Szenen aus dem Leben Julius Cäsars (so VIII, 251 in dem Briefe an Aretin. VI, 557 gibt er an, er (Vasari) habe mit der Wahl dieser Historien auf den Kardinal Giulio anspielen wollen, der die Loggia auszuschmücken begonnen habe!): 1. Cäsar flieht schwimmend vor Ptolomäus aus Ägypten und rettet die Kommentarien. 2. Er entflieht in einem Nachen während eines furchtbaren Sturmes. 3. Er läßt die Briefe des Pompeius verbrennen. (?) 4. Sein Triumph (VIII, 252; VII, 656, zum Teil mißverstanden).

55. *1536, 15. März.* Vasari in Florenz an Raffael dal Borgo in Santo Sepolcro (Cod. Riccard. ohne Jahresdatum. Lett. pitt. mit dem Datum 5. März. Richtig bei VS VIII, 252). Vasari beschwört Raffael, sofort nach Erhalt des Schreibens mit den herzoglichen Pferden, die er ihm schicke, nach Florenz zu kommen, da er seiner bei den Arbeiten für den Apparat zum Empfang des Kaisers dringend bedürfe. Die Florentiner (credendo che 'l cavallo d'Arezzo abbia a farsi bello della pelle

del leone di Firenze) haben sich verschworen, ihn aufsitzen zu lassen. Beschreibt den Stand der Arbeiten.

56. *1536, April.* Feierlicher Einzug Karl V. in Rom.

57. *1536. 27. April.* Der Kaiser, von Siena kommend, nächtigt in der Certosa in Val d'Ema. Der Herzog, der ihn begleitet hatte, kehrt nach Florenz zurück, um in eigener Person die Arbeiten für den Apparat, die um 2 Uhr morgens fertig sein sollten, zu beschleunigen. Um 1 Uhr früh ritt er mit seinem ganzen Gefolge nach der Certosa hinaus und besichtigte dabei die Dekorationen. An den meisten wurde noch gearbeitet, nur Vasaris Fassade auf Piazza S. Felice war fertig. Der Herzog verlangte ihn zu sehen; man mußte ihn aus der Kirche herbeiholen, wo er auf einem Strohhaufen todmüde eingeschlafen war. Als ihn Alessandro halb verschlafen, halb erschreckt herantaumeln sah, richtete er lächelnd an ihn vor dem ganzen Hofe folgende Worte der Belobung: Dein Werk, mein Giorgio, ist bis jetzt das größte, schönste, verständiger angeordnet und rascher zu Ende gebracht, als die der anderen Meister. Da ich darin die Liebe erkenne, die du mir entgegenbringst und dir verpflichtet bin, so wird es nicht lange dauern, daß dich der Herzog Alessandro für diese und andere Mühen belohnen wird. Und jetzt, wo es Zeit ist wach zu bleiben, schläfst du? Dabei nahm er ihn mit der einen Hand beim Kopf, zog ihn zu sich und gab ihm einen Kuß auf die Stirne (VIII, 254). Die Belohnung ließ wirklich nicht lange auf sich warten. Wie Vasari Aretin erzählt, habe ihm der Herzog am Abend versprochen, daß ihm alles dies zufallen solle, was den Meistern, die mit ihren Arbeiten nicht fertig geworden waren, abgezogen werde. Vasari schlug diese Strafgelder auf über 300 Scudi an (VIII, 260). In seiner Vita gibt er an, daß er 400 Scudi als Entgelt und 300 Scudi als Belohnung erhalten habe. Von diesem Solde verheiratete er eine Schwester und stattete die andere für das Kloster der Murate in Arezzo aus; die Tafel der Verkündigung mit einem Tabernakel für das Allerheiligste, das an ihr angebracht war, die ursprünglich als Ersatz für die Mitgift hätte eintreten sollen, schenkte er den Nonnen (VII, 659).

58. *1536, 28. April.* Um 7 Uhr abends (solange hatte man gewartet, um mit allen Vorbereitungen fertig zu werden) verließ der festliche Zug die Certosa. Bei der Porta di S. Piero Gattolini, die nach Vasaris Angaben dekoriert war, wurde der Kaiser vom Klerus und den Behörden empfangen. Der Weg führte von dem Tor an über Piazza S. Felice, durch die Via Maggio und über den Ponte S. Trinità, die Via Tornabuoni am Canto de' Carnesecchi vorbei durch die heutige Via Teatina und Via Pecori auf die Piazza S. Giovanni und zum Dom, wo ein Tedeum stattfand und von da aus nach dem Pal. Medici.

Der Kaiser blieb bis zum 4. Mai in Florenz. An diesem Tage hörte er eine Messe in S. Lorenzo, besichtigte hierauf die Skulpturen Michelangelos in der neuen Sakristei und reiste über Pistoja und Lucca nach der Lombardei ab (Varchi l. XIV, c. 74).

Über den Einzug besitzen wir drei Berichte, denjenigen, den Vasari im Auftrage des Herzogs an Aretin schrieb, der am Abende des Einzuges

abgefaßt ist,[1]) (Cod. Riccard. ohne Datum. Lett. pitt.: di maggio 1536. VS VIII, 254—260, alli 30. di Aprile 1536), den des Lasca in einem Schreiben an Bernardo Guasconi in Rom vom 29. April 1536 (Giornale storico degli Archivi Toscani II, 288—294) und den des Varchi (l. XIV, c. 73). Der ausführlichste ist der Vasaris; doch erwähnt Lasca ein paar nicht uninteressante Einzelheiten, auf die Vasari vergessen, wie den Brunnen auf dem Ponte S. Trinità oder die Begrüßung des Kaisers im Dom durch einen Adler, der sich mit einem Donnerschlage aus der Kuppel auf den Hochaltar herabsenkte und mit zierlicher Stimme die Worte sprach: Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. In den Hauptsachen stimmen alle drei überein; Lasca läßt den Einzug am 28. stattfinden, während ihn Varchi auf den 29. verlegt. Einige nebensächliche Differenzen bestehen hinsichtlich des Textes der lateinischen Inschriften, der Stellung einzelner Figuren usw. Charakteristisch ist, daß nur Vasari die Namen der Meister nennt, welche sich an der künstlerischen Ausschmückung beteiligt haben.

59. *1536, 29. April.* Der Kaiser, der in Montelonti bei Poggibonsi genächtigt hatte, kommt mittags nach der Certosa. Hier ordnet sich das Gefolge; um 10 Uhr abends wird der Zug bei der Porta S. Pier Gattolini vom Herzog und dem Hofe feierlich empfangen.

60. *1536, Mai.* Vorbereitungen für den Empfang der Braut des Herzogs Alessandro, Margarete von Österreich. Die zukünftige Herzogin soll mit der Vizekönigin von Neapel, Francesca von Montbel, Witwe des Karl Lannoy, Vizekönigs von Neapel, in dem Hause des Ottaviano de' Medici absteigen, das zu diesem Zwecke hergerichtet wird. Ottaviano mußte mit seiner Frau, die dem Wochenbett entgegensah, und seinen Schutzbefohlenen Vasari und Francesco Rucellai in das Spedale di Lelmo übersiedeln. Binnen vier Wochen war ein neuer Trakt an sein Haus angebaut. Tribolo, Vasari, Andrea di Cosimo arbeiteten neun Tage lang mit 90 Hilfsarbeitern an der Ausschmückung. Für das Hauptportal modellierte Tribolo zwei große Viktorien, die auf Termini standen und ein Wappen hielten, das vom Halse eines Adlers herunterhing; Vasari hatte das Relief bemalt. In dem Torgewölbe waren nach seinen Angaben Stucks und Grotesken mit Köpfen verschiedener Götter und Kaiser in Medaillenform entstanden; er selbst hatte einen 5 Ellen hohen Hymenäus auf die Mauer geworfen, zu dem er eine Inschrift des Giovanni Amorotto wünschte. Die Decke der folgenden Loggia war auf ähnliche Weise mit Grotesken und Kameen ausgeziert; über allen Türen standen teils marmor-, teils bronzefarbige Abgüsse nach den berühmtesten Antiken und den Werken des Michelangelo und Donatello, so daß man sich in den Garten des Kardinals della Valle versetzt glaubte. Die Zimmer der Herzogin waren teils mit panni tedeschi, zu denen M. Panio die Kartons gemacht hatte, teils mit gepreßten und ungepreßten Gold- und Silberstoffen behängt. Für die Entrata waren die Bogen und

---

[1]) Vasari mußte den Brief zweimal schreiben, wieder über ausdrücklichen Wunsch des Herzogs, da der erste Bericht nicht an Aretin gelangte (VIII, 263).

Figuren stehen gelassen worden, die man für Karl V. aufgerichtet, weil man glaubte, der Herzog werde seine Braut wenigstens zum Teile denselben Weg führen, den ihr Vater gemacht. Weil man sich schließlich für den kürzesten Weg entschloß, so wurde bei Porta al Prato ein Triumphbogen errichtet, auf dem dargestellt war, wie die Flüsse und Städte des Herzogtums die neue Fürstin begrüßen. Die Potenza dell' Imperatore hatte außerdem auf ihre Kosten kleinere Dekorationen als Wasser und Wein spendende Brunnen mit dem auf dem Fasse reitenden Dicken, Wappen, Trophäen und ähnliches im Prato und beim Eingang des Borgo Ognissanti aufgerichtet (VS VIII, 261—265; VI, 69).

Trotz dieser Vorbereitungen fand Vasari, wie er Francesco Rucellai meldet (Cod. Riccard. und Lett. pitt. III, 56 undatiert; VS VIII, 261) Zeit, während dieses Monates eine neue Tafel zu übernehmen und zu skizzieren. Gegen Ende des Monates, als der Herzog schon in Pisa mit Margarete zusammengetroffen war, schreibt er an seinen Freund Francesco Rucellai in Campi, er möge ihm seinen Pudel als Modell für den Hund eines hl. Rochus leihen. Es handelte sich um ein Altarbild mit Gottvater, der erzürnt die Pestpfeile auf die Erde schleudern will, den hl. Rochus und Sebastian, die Fürbitte leisten, der Madonna mit der hl. Anna, dem hl. Josef, Donatus und Stephan (für die Compagnia di S. Rocco in Arezzo).

61. *1536, 31. Mai.* Margarete von Österreich zieht in Florenz ein. Sie hatte in Poggio a Cajano genächtigt. In S. Donato in Polverosa (jetzt Villa Demidoff) erwartete sie der Kardinal Cibo mit etwa 200 Edelleuten zu Pferd. Spät abends betrat sie Florenz, hörte im Dom das Veni Sancte Spiritus und nahm in dem Palaste des Ottaviano de' Medici Wohnung.

Am 13. Juni erfolgte die kirchliche Vermählungsfeier, während einer Messe, die der Großpönitenziar Antonio Pucci, Kardinal von Santi Quattro, im Dome zelebrierte; nach der Messe fand im Pal. Medici ein Bankett statt, an dem außer den Genannten der Kardinal Cibo und die Vizekönigin von Neapel, die Witwe des D. Carlo di Lannoy, sowie die vornehmsten Florentiner Familien teilnahmen. Nach dem Essen wurde etwas getanzt, dann wurde die Komödie „l'Alidosio“, die Lorenzino di Pierfrancesco Medici verfaßt hatte, in den dem Hause Ottavianos benachbarten Räumen der Compagnia de' tessitori aufgeführt (Varchi l. XIV, c. 75; VS VI, 439 ff., VIII, 262—265).

62. *1536, 3. Juni.* Vasari in Florenz an Aretino in Venedig (Lettere all' Aretino l. I, parte 2. 100—109. VS VIII, 262—265).

Beschreibt im Auftrage des Herzogs den Einzug der Margarete von Österreich.

63. *1536, 15. September.* Vasari in Florenz an Aretin in Venedig (Cod. Riccard. ohne Jahresdatum. VS VIII, 267: 1536).

Vasari beantwortet in dunkler Redeweise voll von schwerverständlichen Anspielungen im Namen des Herzogs eine Supplik Aretins an Ottaviano. Wahrscheinlich hat Aretin einen in drohenden Ausdrücken gehaltenen Bettelbrief nicht wie gewöhnlich an Vasari, sondern an Ottaviano

geschrieben, weil wohl Geldsendungen ausgeblieben und ein Geschenk von ihm an den Herzog (la pezza e le robe quali io vi dissi, del drappo miracoloso, che si è convertito in una veste a Madama e a voi in danari, per riparare alla vostra estrema necessità) nicht entsprechend erwidert worden war. Der Herzog läßt sofort einen Teil der von Aretin begehrten Summe seinem Boten aushändigen und erteilt Vasari den schwierigen Auftrag, den Begleitbrief abzufassen. Unter dick aufgetragenen Schmeicheleien und überschwenglichen Freundschaftsbezeugungen empfiehlt er ihm etwas mehr Anhänglichkeit und Treue zu zeigen und Rücksicht auf die bedrängte Börse des Herzogs zu nehmen. Am Schlusse erinnert er ihn daran, ihm das ritratto della Pippa zu schicken, das er noch nicht gelesen.

Die Datierung in das Jahr 1536 ist durch die Erwähnung der Madama (der Herzogin Margarete von Österreich) gesichert. Das Mißverständnis scheint durch die prompte Freundschaftsbezeugung in contanti von seiten des Herzogs rasch geklärt worden zu sein (S. u. Nr. 64).

64. *1536, Herbst.* Der Herzog war in Arezzo, hat Aretins Bildnis, das über der Tür des Zimmers im Kommunalpalaste hing, in dem Alessandro geschlafen, betrachtet und Aretin selbst dabei sehr gelobt. Er hat sich ferner vor seinem Hause aufgehalten und Aretins Schwester empfangen. Aretin dankt dem Herzog für diese hohe Ehre in einem Brief vom 18. Dezember (Lett. I, 64) und für 75 Scudi, die seiner Schwester, und für 100 Scudi, die ihm selbst eingehändigt worden sind.

Das Bildnis Aretins, das hier erwähnt wird, ist ohne Zweifel das von Sebastiano del Piombo, das Aretin seiner Vaterstadt geschenkt hatte (VS V, 575).

65. *1536.* Vasari wird in die Liste der Compagnia di S. Luca eingetragen (Cavalucci, Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del disegno in Firenze. Firenze 1873. S. 17).

66. *1536.* Vasari zeichnet für den Arzt Baccio Rontini ein Buch mit Abbildungen von Knochen und Anatomien nach der Natur, sowie Pflanzenbilder als Illustrationen zu Dioscorides (VS VIII, 271).

Vasari spricht in dem angezogenen Briefe an Rontini von dem libro dell' ossa e notomia che l'altro anno vi donai, was sich, streng genommen, auch auf ein gedrucktes Buch beziehen könnte. Doch wird er einem Arzte kaum den Atlas von Vesalius haben geben können; auch geht aus dem Zusammenhange hervor, daß hier Zeichnungen gemeint sind, die Vasari selbst in Florenz, wo Leichen leicht zu haben sind, wie es in dem Briefe heißt, gefertigt hat.

67. *1537, 5. Januar.* Der Herzog Alessandro wird von Lorenzino ermordet (über die verschiedenen Berichte Ferrai Lorenzino 249 ff.).

68. *1537, 9. Januar.* Cosimo de' Medici wird von den 48 zum Oberhaupt des florentinischen Staatswesens gewählt (Varchi l. XV, c. 11 ff.).

69. *1537, 10. Januar.* Vasari in Florenz an D. Antonio Vasari in Arezzo (Cod. Riccard. Lett. pitt. III, 60. VS VIII, 269).

Gibt seinem Onkel Kunde von der Ermordung des Herzogs. Kün-

digt ihm an, daß er den Hof verlassen wolle, obwohl er seine Stelle und Besoldung auch bei dem neuen Herzog behalten könnte.

Sobald als möglich werde er die Tafel für die Compagnia di S. Rocco in Arezzo schicken. Bedauert auch, das Bild für den Hochaltar von S. Domenico für die Compagnia del Corpus Domini mit der Verpflichtung, es in einem Jahre abzuliefern, übernommen zu haben; hätte er nicht schon das Holz dafür, so würde er nach Rom gehen, wo ihn seine Freunde schon seit Jahren erwarten.

In Florenz sei er wie die anderen Diener des Herzogs in Lebensgefahr. Seine Sachen habe er bei Freunden versteckt, um sie nach Arezzo zu schicken, sobald die Tore frei sein werden. Er habe noch vor seiner Abreise ein Bild, ein Abendmahl Christi, zu vollenden.

Über das Hochaltarbild von S. Domenico in Arezzo s. u. Nr. 71. Das Abendmahl war für Ottaviano de' Medici bestimmt und ist heute verschollen (VII, 658).

70. *1537, (nach dem 10.) Januar.* Vasari verläßt über Rat des Ottaviano de' Medici den Hof und Florenz und zieht sich nach **Arezzo** zurück (VS VIII, 219; VII, 660).

71. 1537, *Februar.* Vasari in Arezzo an Baccio Rontini (Codex Riccard. Lett. pitt. III, 67, beide ohne Jahresdatum. VS VIII, 270).

Antwortet auf einen Brief Rontinis, warum er nichts von sich verlauten lasse. Er sei seit dem Tode des Herzogs in eine solche Melancholie verfallen, daß er sich in seinem Hause eingeschlossen habe, um Trost in der Arbeit zu finden. Er beschäftige sich mit einer Kreuzabnahme für den Hochaltar der Predigerkirche in Arezzo, die bald vollendet sein werde. Wenn er nach Arezzo kommen wolle, werde er ihm sehr willkommen sein; er könnte dann auch seiner (Vasaris) Schwester eine Lähmung am Arme kurieren. Er habe für ihn etwa 10 Blatt Pflanzenabbildungen, gleich jenen, die er schon besitze, gezeichnet; er möge ihm auch das Buch mit den anatomischen Zeichnungen mitbringen, das er ihm im vergangenen Jahre geschenkt habe, weil man sich in Arezzo nicht so leicht wie in Florenz Tote verschaffen könne.

Dieses Bild befindet sich nicht mehr in S. Domenico, sondern in der ersten Kapelle links von SS. Annunziata von Arezzo (Pasqui Guida S. 77).

72. *1537, 6. Juli.* Vasari in Arezzo an Niccolò Serguidi in Florenz (Cod. Riccard. Lett. pitt. III, 63 mit dem Datum 6. Juli 1536; VS VIII, 274).

Antwort auf einen Brief Serguidis. Lehnt es ab, wieder an den Hof zu kommen. Er habe die Tafel für S. Rocco vollendet und von dem Ausschuß der Compagnia die Ausmalung der Kapelle und Stirnwand erhalten. Auf der Predelle des Altarbildes habe er die Geschichte dargestellt, wie der Herr ob Davids Hochmut erzürnt Pestilenz über Israel kommen läßt (2 Sam. 24; Vasari verwechselt die Propheten Nathan und Gad). An der Decke habe er die Geschichten des Moses, darunter Petrus und Paulus überlebensgroß gemacht. An der Stirnwand haben über zwei Türen je ein Tabernakel mit einem sitzenden Propheten, in den Giebeln

der Tabernakel die Allegorien der Liebe und Hoffnung, über dem Mittelbogen der Glaube, der einen Neugeborenen tauft, ferner die übrigen Sakramente Platz gefunden. Er hoffe, bald mit dem Werke fertig zu sein.

Die Tafel für die Compagnia di S. Rocco hatte er im Mai 1536 kurz vor der Ankunft der Margarete von Österreich übernommen (s. o. Nr. 60). In der Selbstbiographie (VII, 661) will er sie erst nach seiner Rückkunft von Camaldoli vollendet haben, was dem klaren Wortlaute des voll datierten Briefes an Serguidi widerstreitet, der jedenfalls vor den Aufenthalt in Camaldoli fällt, da Vasari seiner sonst hätte Erwähnung tun müssen. Von den Fresken und der Tafel heißt es VII, 662 le quali... sono come sono.

Nur die Tafel hat sich in dem Oratorium S. Sebastiano (nahe dem Dom) erhalten (Pasqui, Guida 82).

73. *1537, Herbst.* Vasari wird durch Vermittlung des Kanonikus Giovanni Pollastra nach **Camaldoli** berufen, um den Hochaltar, die Chorkapelle, den Tramezzo und zwei Tafeln zu malen, welche den Eingang in den Chor in die Mitte nehmen sollen. Als Probe malt er eine der letztgenannten Tafeln, eine Madonna mit Johannes dem Täufer und Hieronymus, die in zwei Monaten vollendet ist. Die Mönche sind mit ihr sehr zufrieden und beauftragen ihn sogleich mit dem ganzen Tramezzo, den er im kommenden Sommer beginnen soll, da die vorgeschrittene Jahreszeit das Freskomalen in dieser Höhe nicht gestattet (VIII, 274; VII, 660 f.).

Die Datierung des Aufenthaltes ergibt sich aus dem Briefe, den Vasari kurz nach seiner Ankunft am Eremo an Giovanni Pollastra richtet (Cod. Riccard. Lett. pitt. beide ohne Datierung. VS VIII, 273). Hier wird schon tiefer Schnee erwähnt. Somit werden die beiden Herbstmonate, die Vasari in Camaldoli zugebracht hat, wohl der September und Oktober sein. — Die Madonna mit dem hl. Hieronymus befindet sich heute auf dem Altar rechts in der Kirche von Camaldoli.

74. *1537, Herbst.* Vasari wird von dem Augustiner Bartolommeo Graziani nach **Monte San Savino** berufen, um den Auftrag für das Hochaltarbild von S. Agostino zu übernehmen (VII, 662).

75. *1537, 20. Dezember.* Ottaviano de' Medici in Florenz schreibt an Vasari in **Arezzo**, er möge nach Florenz kommen, um mit ihm wichtige Angelegenheiten zu besprechen und das Bildnis Leos X. mit den beiden Kardinälen, das der Herzog Cosimo zurückgefordert habe, zu kopieren. Dieser Brief ist nur in der Antwort Vasaris vom Ende Dezember 1537 erhalten (Cod. Riccard. ohne Jahresdatum; VS VIII, 276), der seine Bereitwilligkeit kundgibt, dem Wunsche Ottavianos zu entsprechen, dabei aber das Verlangen äußert, nach Rom zu gehen, um dort zu studieren.

76. *1537, 29. Dezember.* Nanni Unghero in Florenz, Bauleiter der Fortezza, meldet Antonio da Sangallo, daß Raffaello da Montelupo und Tribolo für ihre Wappen je 130 Scudi erhalten haben. (Lett. pitt. III, 334.) Von ersterem rührte das Wappen des Kaisers auf der Hauptbastion an der Seite gegen Prato und das des Herzogs Alessandro auf der Seite gegen die Stadt her, jedes wurde von zwei nackten Victorien

begleitet (VS IV, 462 und V, 66). Der Auftrag rührte vom Herzog Alessandro her, zu dessen Lebzeiten sie auch gearbeitet worden sind.

77. *1537, Ende Dezember oder 1538 Anfang Jänner.* Vasari ist in Florenz, widersteht der Versuchung, wieder in die Dienste des Hofes einzutreten und kopiert das Bildnis Leos X. von Rafael für Ottaviano. Vor der Abreise nach Rom übergibt ihm letzterer einen Wechsel auf 500 Scudi an Giambattista Puccini, damit er ruhig seinen Studien obliegen könne (VS VII, 662).

78. *1538, Februar bis Juni.* Vasari studiert in **Rom** in Gemeinschaft mit seinem Schüler Giambattista Cungi dal Borgo (VII, 662). Aus dieser Zeit rühren zwei Briefe an Ottaviano de' Medici her (Cod. Riccard. undatiert; VS VIII, 277 und 279 mit der falschen Datierung 1539); in dem einen legt er seinen Vorsatz dar, sich in Zukunft nur seiner Kunst zu widmen, um das Höchste darin zu erreichen, was seiner Begabung beschieden sei, in dem zweiten dankt er halb scherzhaft für den Titel Narr, den ihm Ottaviano gegeben.

Vasari gibt die Dauer des Aufenthaltes in der Selbstbiographie mit 4, in dem Leben Salviatis mit 2 Monaten an, was wohl ein Irrtum ist, schon mit Rücksicht auf die 300 Zeichnungen, die er in dieser Frist hergestellt hat.

Salviati, mit dem Vasari damals in Verkehr stand, entfaltete eine lebhafte Tätigkeit. Er malte die Heimsuchung in S. Giovanni decollato, einen Phaethon nach der Zeichnung Michelangelos, eine Passion in mehreren Bildern für Spanien und eine Madonna für Raffaello Aciaiuoli (VII, 16 f.).

79. *1538, Juli.* Vasari malt wahrscheinlich zu Hause in **Arezzo** die Assunzione di Nostra Donna mit dem heiligen Augustin und Romuald für Monte San Savino, die erst im November des Jahres nach seiner Rückkehr von Camaldoli vollendet wurde. Giuliano d'Agnolo in Florenz macht den Rahmen dazu (VII, 663; VIII, 272; V, 358).

80. *1538, Spätsommer und Herbst bis 1. November.* Vasari arbeitet mit drei Gehülfen[1]) in **Camaldoli,** zunächst an der zweiten Tafel für den Tramezzo, die die Geburt Christi vorstellt und auf einem Cartello mit folgenden Worten bezeichnet ist: GEOR. VASARIVS ARETT' FACIE MDXXXVIII. Faustus Sabäus und einige andere dichteten lateinische Epigramme auf dieses Bild, das sich auf dem Altare links in der heutigen Kirche von Camaldoli befindet. Außerdem wurden die Fresken nella facciata in Angriff genommen: über der Tür eine Abbildung des Eremo con alcune fantasie, grottesche u. dgl., auf der einen Seite S. Romuald, auf der anderen ein hl. Doge (VS VII, 663; VIII, 272). Von diesen Fresken hat sich nichts erhalten; sie sind in einer Restauration der Kirche im XVIII. Jahrhundert untergegangen (Beni Guida illustrata del Casentino. Firenze, L. Niccolini, S. 281).

---

[1]) Vasari hätte gerne auch Cristofano Gherardi als Gehülfen verwendet; doch konnte Ottaviano trotz aller Bemühungen die Aufhebung des auf ihm lastenden Bannes nicht vom Herzog erwirken (VS VI, 219).

81. *1538, 1. November.* Vasari in Florenz an Aretin in Venedig (Cod. Riccard. ohne Jahres- und Tagesdatum; VS VIII, 272; 1537).

Lob des Ottaviano de' Medici. Hat bis jetzt in Camaldoli gearbeitet und ist zu Allerheiligen nach Florenz gekommen, um Ottaviano und den Herzog zu sehen; muß bald nach Monte S. Savino gehen, um seine Tafel zu vollenden, will aber den Winter bis Mai in Florenz zubringen.

82. *1538, November.* Vasari vollendet die Himmelfahrt in Monte San Savino „un tavolone di nove braccia" (VIII, 272), die sich noch an Ort und Stelle befindet. Wahrscheinlich wird es sich um die Aufstellung gehandelt haben.

83. *1538, Winter bis 1539, Sommer.* In der Selbstbiographie ist an dieser Stelle eine Lücke. Vasari hat anstatt von vier nur von drei Sommern in Camaldoli erzählt und außerdem die Inschrift in dem Refektorium von S. Michele in Bosco um ein Jahr zu früh angesetzt, obwohl er VI, 219 den Anfang des Bologneser Aufenthaltes richtig in den Herbst 1539 datiert. Nichts steht der Annahme entgegen, er sei während dieser Zeit seinem in dem Briefe an Aretin geäußerten Vorhaben gemäß in Florenz geblieben.

84. *1539, Sommer.* Vasari in **Camaldoli.** Nach Beendigung des Tramezzo entwirft er die Kreuzabnahme für den Hochaltar; sein Gehülfe Stefano Veltroni skizziert die Tafel.

Vasari hat in der Selbstbiographie diesen Aufenthalt vollständig vergessen; er gedenkt seiner nur in dem Leben des Doceno (VI, 219 ff.).

85. *1539, 29. Juli.* Donna Eleonora di Toledo, Tochter des Vizekönigs von Neapel, Don Pedro di Toledo, und Braut des Herzogs Cosimo I., zieht in Florenz ein (Landucci 375).

Nach Vasari, VI, 441 Hochzeit am 27. Juni. Apparat des Aristotele zu der Komödie des Anton Landi.

86. *1539, September (?) bis 1540, Mai (?)* Vasari in **Bologna.** D. Miniato Pitti, der alte Gönner Vasaris, der Visitator der Kongregation von Monteliveto geworden war, bewog den Abt des Olivetanerklosters S. Michele in Bosco bei Bologna, Don Filippo Serragli, einen Florentiner, die Ausmalung des Refektoriums Vasari zu übertragen. Dieser arbeitete damals noch mit Stefano Veltroni in Camaldoli. Er schrieb sofort an Cristofano Gherardi, der in S. Justino bei Borgo S. Sepolcro malte, er möge sich mit seinem Landsmann Battista Cungi sogleich auf den Weg nach Bologna machen. Diese Gehülfen beteiligten sich ziemlich selbständig an der Dekoration. An der Kopfseite des Refektoriums wurden drei Tafelbilder eingegliedert: 1. Abraham bereitet im Tale Mambre den Engeln das Mahl wieder. 2. Christus im Hause der Maria Magdalena und Martha (heute an Ort und Stelle). 3. Der hl. Gregor (mit dem Kopfe Klemens VII.) speist mit zwölf Armen; hier waren die Bildnisse Klemens VII. (Gregor), Alexanders, des Abtes Serragli und des Ordensgenerals D. Ciprian da Verona (dessen Porträt Vasari von Gio. Caroto aus Mailand erhielt VS V, 290), des Bentivoglio sowie

vieler Mönche von S. Michele angebracht. Das Tischgerät bei diesem und die Architekturen bei den beiden letzten Bildern malte Gherardi. Bezeichnet: GIORGIO ARRETINO FACEVA MDXXXX (Bologna Pinacoteca Nr. 198).

In dem Fries, der durch Pilaster auf Löwenfüßen geteilt wird, wird je eine Geschichte aus der Apokalypse in ovaler Cartouche von zwei Abbildungen von Olivetaner Klöstern in die Mitte genommen; feines zartes Rankenwerk mit ganz wenigen Tieren, Meerpferden, Sphinxen u. dgl. füllt die Rahmen. Dieser Fries, heute sehr stark restauriert, ist ein Werk des Stefano Veltroni und Gherardi; nur die Historien mußte Vasari malen, da sich Gherardi durchaus nicht auf sie einlassen wollte. Die beiden Gehülfen malten auch die Fruchtkränze um die Fenster, von denen nichts mehr erhalten ist.

Als das Kloster am Anfang des 19. Jahrhunderts in ein Strafhaus umgewandelt wurde, machte man das Refektorium zum Arbeitssaal, vermauerte die alten Fenster und öffnete zwei große neue an den Langseiten. Von den Bildern kam das eine an die Pinakothek in Bologna, das zweite in den erzbischöflichen Palast, das dritte nach Mailand, wo es in der Brera verschollen ist. Neuerdings hat man auch hier, wie in dem ganzen Kloster, das jetzt dem orthopädischen Institute Pozzoli als Behausung dient, Restaurationen durchgeführt; die alten Fenster wurden wieder geöffnet, die neuen zugemauert; die Bemalung nach den vorhandenen Resten wieder hergestellt. Von den Bildern konnte nur das aus dem erzbischöflichen Palaste an seinen ursprünglichen Platz gebracht werden. Malaguzzi-Valeri, La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco, Bologna 1895, 55.

Vasari erhielt nach den Ausgabenberichten des Klosters 250 Scudi für die achtmonatliche Arbeit. (Malaguzzi lc.) Er selbst berichtet VII, 666 von 200 Scudi; der Rest wird auf die Belohnung der Gehülfen, den Unterhalt, die Materialien usw. aufgegangen sein. Auf das nach seiner Ansicht kärgliche Entgelt spielt die Inschrift an, die ihm sein Freund Andrea Alciati verfaßt hatte und noch heute über der Eingangstür zu lesen ist: Octonis mensibus opus ab Arretino Georgio pictum, non tam praecio quam amicorum obsequio et honoris voto anno MDXXXIX. Philippus Serralius pon. curavit. Hier ist der Fehler unterlaufen, daß die Arbeitszeit und nicht das Jahr der Beendigung, sondern des Beginnes angeführt wurde. Diese Inschrift hat Vasari verleitet, ein volles Jahr in seiner eigenen Lebensgeschichte zu überspringen, obwohl er das Gregorsbild mit 1540 signiert hat.

In Bologna entstanden zwei Bildchen, eine Pietà und eine Auferstehung Christi, die Don Miniato Pitti in S. Maria Assunta di Barbiano (eine 1778 aufgehobene Abtei der Olivetaner, Repetti I, 271) bei S. Gemignano aufstellte.

87. *1540, 15. Mai.* Herzog Cosimo nimmt im Palaste der Signorie ständige Wohnung (Landucci 376 und Agost. Lapini, Diario fiorentino ed. Corazzini, Fir. 1900, 103).

88. *1540, Mai oder Juni.* Vasari verläßt nach Beendigung des Re-

fektoriums von S. Michele in Bosco Bologna, weil ihn die Bologneser Maler Gerolamo da Treviso, Biagio Puppini u. a. aus Furcht, er wolle sich dauernd in Bologna niederlassen, beunruhigen, und zieht sich nach Florenz zurück, bis ihn die zunehmende Hitze zwingt, die Höhen von Montoliveto aufzusuchen. In Florenz kopiert er ein Kniestück des Kardinals Hippolyt von Medici (wohl das von Tizian, jetzt in Pitti) und andere Bilder für Ottaviano (VII, 666 f.).

89. *1540, Hochsommer.* Vasari in **Camaldoli.** Er nimmt die Kreuzabnahme für den Hochaltar wieder vor, die er im letzten Sommer entworfen und die Stefano Veltroni für ihn im großen skizziert hatte. Mit dieser Skizze unzufrieden, arbeitet er die Komposition von neuem um und vollendet sie. Sie trägt rechts unten die Bezeichnung: GEORGIVS VASARIVS ARETINVS FACIEBAT. Außerdem malte er die Eingangswand der Hochaltarskapelle aus, wo er mit gutem Erfolge versuchte, Öl und Freskotechnik auf der Mauer zu vereinigen.

Von den Arbeiten in Camaldoli haben sich nur die drei Tafelbilder, die Kreuzabnahme auf dem Hochaltar, die Nativität und die Madonna mit Johannes und Hieronymus auf Seitenaltären, ferner zwei schmale Tafeln mit je einem Heiligenpaar im Chor der Kirche und sechs predellenartige Bildchen (Abels und Abrahams Opfer, Melchisedek, das Paschamahl, die Schöpfung Adams) im Kloster erhalten. Bei der Umgestaltung der Kirche im 18. Jahrhundert wurde der Tramezzo abgeräumt, die Fresken Vasaris, die sich auf diesem und in der Hochaltarkapelle befanden, gingen unter; das Hochaltarbild wurde aus dem Rahmen des Giuliano d'Agnolo herausgenommen (es soll sich nach Beni Guida del Casentino S. 281 n. 4 auf dem Hochaltar der Badia von Prataglia befinden) und in die Wand eingelassen; die Nativität und die Madonna mit den beiden Heiligen, die ursprünglich den Eingang zu dem Choreinbau flankiert hatten, fanden auf zwei Seitenaltären Platz.

Für Ottaviano de' Medici entwirft Vasari einen Johannes in der Felseneinsamkeit von Camaldoli.

Während er noch an diesen Werken arbeitete, kam Bindo Altoviti, um in den Wäldern der Camaldulenser eine Ladung von Tannenstämmen für den Bau von St. Peter auszusuchen. Vasaris Bilder gefielen ihm und er entschloß sich, ihn mit der Schaffung des Altarbildes für seine Kapelle in SS. Apostoli in Florenz zu betrauen (VII, 667).

90. *1540, Herbst (September oder Oktober).* Vasari in **Arezzo.** Er verheiratet seine dritte Schwester und kauft ein im Bau begriffenes Haus samt einem Grundstück für einen Garten im Borgo S. Vito (VII, 667 f.).

91. *1540, Oktober bis 1541, September.* Vasari lebte während dieser Zeit in **Florenz,** was zwar nicht aus der Selbstbiographie, wohl aber aus den drei Briefen an Francesco Leoni hervorgeht. Folgende Werke sind in dieser Zeit entstanden:

1. Das Altarbild für die Kapelle des Bindo Altoviti in SS. Apostoli in Florenz, eine Allegorie auf die Erlösung (VII, 668). Das Original befindet sich an seinem ursprünglichen Platze.

2. Eine Venus und eine Leda nach den Kartons von Michelangelo für Ottaviano de' Medici (VII, 669). Zwei andere Bilder mit den gleichen Gegenständen schickte er im August 1541 an Francesco Leoni nach Venedig (VIII, 283); ein drittes Paar von Kopien verehrte er in Venedig dem kaiserlichen Botschafter D. Diego di Mendoza, wofür er ein Geschenk von 200 Scudi erhielt (VII, 670).

3. Hieronymus, vor dessen Bußeifer Venus mit Amor im Arme flieht, für Ottaviano de' Medici, jetzt im Palaste Pitti.

4. Ein großes Dekorationsbild für die Taufe des Francesco de' Medici. S. u. Nr. 98. (VII, 670).

5. Ein Entwurf für ein Werk, das ein gewisser Giunta (vielleicht der Verleger Giunti) in Venedig für S. Maria Novella machen lassen wollte. Vasari bat Francesco Leoni in einem Briefe vom 20. Juli 1541, die Zeichnung dazu zu übergeben und die Ansicht des Bestellers einzuholen. Doch scheint nichts zustandegekommen zu sein (VIII, 282).

6. Nach Venedig nahm Vasari verschiedene Bilder mit, die ihm aber Giovio in Bologna abschwatzte (s. u. Nr. 100).

92. *1540, 30. Oktober.* Vasari in Florenz an Francesco Leoni in Venedig (Florenz, Staatsarchiv; Sei lettere inedite di G. V. Lucca 1868, VIII, 281).

Leoni hatte in einem Briefe, den Vasari noch in Camaldoli erhalten hatte, diesen um ein Werk seiner Hand gebeten. Vasari verspricht bereitwillig, ihm zu willfahren und bittet sich Ultramarin und Pinsel aus Venedig für Ottaviano aus.

93. *1540, 20. November.* Vasari an Francesco Leoni (Florenz, Staatsarchiv; Sei lettere etc.; VS VIII, 282).

Sendet eine Zeichnung, entschuldigt sich wegen seiner Saumseligkeit und fragt, ob er ihm nicht etwas angeben könne, was er gerne gezeichnet oder im Bilde besäße. Äußert die Absicht, nach Venedig zu kommen.

94. *1540, Winter.* Der Maler Giovanni Caroto in Verona schickt Vasari nach Bologna das Buch des Torello Saraina, De origine et amplitudine civitatis Veronae (Verona Ant° Putelleti 1540), zu dem er selbst die Zeichnungen gemacht hatte sowie das Bildnis des Olivetanergenerals, D. Cipriano da Verona, das Vasari später in seinem Hause in Florenz aufbewahrte (VS V, 289 f.).

95. *1540.* Bei der Anwesenheit des Herzogs und der Herzogin in Arezzo wird die schon 1534 aufgeführte Komödie des Pollastra von neuem inszeniert. Giovannantonio Lappoli errichtet die Dekorationen auf der Piazza del Vescovado. Im nächsten Karneval erscheint die Komödie in Florenz (VI, 13).

96. *1540 (?) (wohl 1541/2).* Vasari läßt bei Andrea Schiavone ein großes Leinwandbild in Öl, die Schlacht zwischen Karl V. und Barbarossa malen und schenkt es Ottaviano de' Medici (VI, 596).

97. *1541, 20. Juli.* Vasari an Francesco Leoni (Florenz, Staatsarchiv; Sei lettere etc., VS VIII, 282).

Die für Leoni bestimmten Bilder, eine Leda und eine Venus,

werden in der nächsten Woche eingepackt werden; er selbst gedenke am 31. August nach Venedig abzureisen und wäre schon dort, wenn er nicht vorher ein Bild für die Herzogin, (wohl die Dekoration für die Taufe des Francesco de' Medici) hätte vollenden müssen.

98. *1541, 1. August.* Taufe des am 25. März geborenen Sohnes des Herzogs Francesco (Landucci 376; Lapini 103). Vasari, der die Taufe wie Lapini irrtümlich in das Jahr 1542 verlegt, malt ein kolossales Dekorationsbild für S. Giovanni binnen 6 Tagen (VS VII, 670). Alle anderen Florentiner Maler hatten die Arbeit mit Rücksicht auf die kurze Zeit abgelehnt (Beschreibung des Apparats VI, 89).

99. *1541, 25. August.* Aretin an Pancrazio da Empoli (Lettere del l'Aretino II, 319 b). Lobt das Bildnis des Pepoli von Vasari in dem Rahmen des Tasso, das Pancrazio besitzt: Il ritratto che del Pepoli vi ha fatto Giorgio d'Arezzo, giovane d'intelletto soprahumano, è de le piu mirabili cose, che si vegga di suo. E poi che ne ricercate il mio parere dicovi, che lo teniate earo sommamente; imperoche il far' meglio una volta che l'altra, è particular capriccio di chi piu ne sà, avenga che ancho i pittori eccellenti danno talhora nel goffo. Ma chi potria dire la gratia, che gli aggiunge l'ornamento intagliato da lo stupendo stile del Tasso: onde sete obligato a tener la sempre in camera.

Ein Bildnis des Guido Pepoli, des Vaters des Grafen Alessandro Pepoli von Properzia de' Rossi erwähnt Vasari schon in der ersten Auflage der Viten (VS V, 76).

100. *1541, Ende September.* Vasari soll 3 Bilder für S. Spirito malen, die dann Tizian erhält (VII, 446).

Vasari reist von Florenz über Bologna (von hier schreibt er am 6. Oktober an Aretin), Modena, Parma, Mantua und Verona nach Venedig.

In der Selbstbiographie sagt er, er wäre lieber nach Rom gegangen, wohin ihn Bindo Altoviti eingeladen habe, habe aber diese Reise unternehmen müssen, weil ihn Pietro Aretino persönlich kennen lernen wollte. Aus den Briefen (s. o. Nr. 93 u. 98) geht hervor, daß er sich schon seit einem Jahre mit der Absicht trug, Venedig zu besuchen.

Die Reihenfolge, in der er die oberitalienischen Städte besucht hat, läßt sich nicht feststellen; er sagt es selbst, daß er sich nirgends lange aufgehalten habe (VII, 670). In Ferrara verweilt er im Hause des Garofalo (VI, 469), in Mantua 4 Tage in dem des Giulio Romano (V_1 II, 760; VS V, 42; 551 f.), wo er auch dessen Schüler Fermo Ghisoni, der bei der Vervollständigung der zweiten Auflage der Viten behilflich war, kennen gelernt haben wird (III, 138; V, 306, 553).

In Venedig tritt er in den Kreis des Aretin ein, dem auch Tizian, Sansovino und dessen Schüler angehören; ein herzliches Verhältnis gewann er zu Sanmicheli, der ihm den Auftrag für die Deckenbilder im Pal. Cornaro verschaffte; für ihn machte Vasari eine mit größter Sorgfalt ausgeführte umfangreiche Zeichnung eines Engelsturzes (VI, 365); dem kaiserlichen Gesandten schenkte er wohl durch Vermittlung Aretins zwei Bilder nach Kartons von Michelangelo (VII, 670).

Über Aretins Verlangen malte Vasari den szenischen Apparat für die Komödie La Talanta, die 1542 geschrieben und sofort bei Marcolini gedruckt wurde (Bertoni, Aretino 390) und durch eine Gesellschaft junger Edelleute, La Calza genannt, aufgeführt werden sollte. Es war außer der Szene, die eine ideale Perspektive von Rom darstellte (la prospettiva, figurata per Roma VIII, 284; in der Komödie sagt Vergolo: Certo mi si avvisa che un messer Giorgio Vasari di Arezzo di etade d'un 35 anni ha fatto una scena et uno apparato che il Sansovino e il Tiziano ammirano), der ganze Saal herzurichten. Die Aufführung fand in einem nicht vollendeten Hause am Ende des Canareggio statt, von dem nur die Umfassungsmauern und das Dach standen. So entstand ein Saal von 70 Ellen Länge und 16 Ellen Breite. Die Wände waren durch 10 Nischen, die von je 2 Termini flankiert wurden, in 8 Bildfelder geteilt, auf denen die Gottheiten der venezianischen Gewässer dargestellt waren. Über dem Gesimse war eine Reihe von Lampen hinter Glaskugeln, die mit Wasser gefüllt waren, angebracht. Die Holzdecke war durch Balkenwerk in 28 größere und kleinere Felder geteilt, in denen die Zeit, die die Stunden verteilt, die Tageszeiten, die Horen u. a. Platz fanden. Aretin entwarf dieses Programm; an der Ausführung waren außer Vasari besonders Doceno, ferner Battista Cungi und Bastiano Flori beteiligt. Der Apparat fand nach Vasaris eigenen Worten solchen Beifall, daß alle bedauerten, daß man ihn nicht für ewige Zeiten erhalten könne. Vasari beschrieb ihn in einem undatierten Briefe an Ottaviano de' Medici (Cod. Riccardianus, VS VIII, 283—287), sowie im Leben des Doceno (VII, 223 f., Nachträge VII, 670).

Sanmicheli empfahl Vasari dem Giovanni Cornaro (VI, 359); er malte in dessen Palaste bei S. Benedetto (später Palast Mocenigo) eine Decke mit neun Bildern (VI, 225, VII, 671). Die 4 Bilder im Palaste Giovanelli gehörten ihr wohl ursprünglich an.

Obwohl Vasari Aufträge genug erhielt (er spricht VII, 671 von opere di non piccola importanza, die er ausführte), reiste er doch am 16. August 1542 nach Arezzo ab. Sanmicheli redete ihm zu zu bleiben; aber Doceno überzeugte Vasari, daß es besser für ihn sei, sich nicht in Venedig anzusiedeln, wo man nichts von der Zeichnung verstehe, und daß er lieber nach Rom zurückkehren solle, das die wahre Schule aller edlen Künste sei und wo man Talente besser zu schätzen und zu belohnen wisse als in Venedig. Vasari legt wohl an dieser Stelle (VI, 226) seine eigenen Gedanken einem anderen in den Mund.

Auf der Rückreise wird er sich vielleicht zum zweiten Male in **Ferrara** bei Garofalo aufgehalten haben (VI, 469).

101. *1541, 6. Oktober.* Vasari in Bologna an Aretin in Venedig (Lettere all' Aretino I, 2, 99; VS VIII, 283).

Hat in Bologna den Hof getroffen und mußte notgedrungen ihm folgen. Bedauert, daß ihm Giovio Bilder, die für den Buchdrucker Francesco Marcolini und Aretin bestimmt waren, abgeschwatzt hat. Empfiehlt Aretin einen Landsmann.

102. *1541, 25. Dezember.* Michelangelos jüngstes Gericht wird enthüllt (VS VII, 212; die Dokumente bei Kallab, Kunstgeschichtliche Anzeigen I, 10).

103. *1542, Herbst.* Vasari in **Arezzo**. Er malt in seinem Hause die Decke mit der F a m a und bereitet 8 Ovale für die Bildnisse der berühmtesten Künstler vor.

In die gleiche Zeit fällt die noch erhaltene G e b u r t C h r i s t i in der Gartenkapelle des Nonnenklosters von S. Margherita (jetzt Mädchenschule (VII, 671).

104. *1542, Herbst bis 1543, Ende Juni.* Vasari in **Rom.**

Auf der Reise nach Rom hielt er sich in **Montefiascone** auf, um einer Witwe, mit der Sanmichele in jungen Jahren ein Verhältnis gehabt hatte, in dessen Auftrage 50 Scudi als Aussteuer für ihre Tochter zu übergeben (VI, 365).

Er folgt der Einladung des Bindo Altoviti, die schon ein Jahr früher an ihn ergangen war, wohnt in dessen Hause und malt für ihn eine K r e u z a b n a h m e mit Phöbus, der die Sonne, und Diana, welche den Mond verdeckt, und einer Landschaft, in der aus den durch das Erdbeben gespaltenen Bergen die Toten auferstehen. Die Herausgeber des Vasari (VII, 671) haben dieses Bild mit der Kreuzabnahme, die sich in den Privatgemächern des Fürsten Doria zu Rom befindet, identifizieren wollen; doch fehlten hier sowohl Phöbus und Luna als die auferstehenden Toten in der Landschaft.

Dieses Bild erringt Michelangelos Lob und bahnt die Beziehungen Vasaris zu Michelangelo an. Durch Giovio und Bindo Altoviti bekommt es auch Kardinal Farnese zu sehen, für den Vasari die A l l e g o r i e d e r J u s t i t i a malt. Den Entwurf dazu schickte er dem Kardinal mit einem Briefe vom 20. Jan. 1543, in dem die Allegorie gedeutet wird, (veröffentlicht von A. Ronchini in den Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi II, 121; VS VII, 287). Es befand sich angeblich bis zum Jahre 1760 in der Guarderoba des Pal. Farnese und wurde in den kgl. Palast nach Neapel transportiert (VII, 672 und n. 1).

Stanislao d'Aloe, Naples, Ses monuments et ses curiosités Neapel 1860 s. 301: La Justice couronne l'Innocence conduite par le Temps et enchaine les Vices. 4. Saal des Palastes.

Während dieser Zeit verkehrt Vasari viel mit Michelangelo, der ihn ermuntert, sich dem Studium der Architektur wieder zuzuwenden.

Er zeichnet die Gruppe der sieben Todsünden aus Michelangelos jüngstem Gericht auf drei Blättern und schickt sie durch Nino Nini aus Cortona, dem Sekretär des Kardinals von Mantua, an Giulio Romano (V, 555).

105. *1543, 21. Jänner.* Giovio übersendet Vasaris Brief und Zeichnung der Justitia mit einem empfehlenden Begleitschreiben (Ronchini, Giorgio Vasari, alla Corte del Cardinal Farnese. Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le Provincie Modenesi et Parmensi vol. II [1864] p. 124):

Ho exhortato maestro Giorgio d'Arezzo ad volere far un degno

paragone dell'arte sua, con pingere una tavola qual habbia di quel grande degli antichi pictori celebrati da Plinio et far, secondo la richiesta di V. S. R^{ma}, una brava inventione della Giustitia, promettendoli che troverà quella non men liberale che 'l Cardinal de' Medici e più saldo fautore delle buone arti, dandogli per pegno l'esempio dell'accattamento ha fatto meco. Et breviter, con il sbizzarrirsi con questi concetti, ha fatto il cartoncello, qual mando; quale a mia giuditio è riuscito bellissimo; et raffinandolo poi con la jucundità di finissimi colori, antivedo che sarà tavola di famosa laude, perchè ho notato la blandura de' colori a San Michel in Bosco, qual è di floridissima manera di recessi et umbre. In summa, Signor mio, voi che siete ricco di giudicio, non crederete più niente di quello vedrete; et, se sarà così, come io spero, harei ardir di dire che meritaria il loco et il premio respectivo, notanter di Francesco da Milano ec. Costui è uno fattivo expedito, manesco et resoluto pictore. Fate mo' voi, Signor Duca; et conoscietelo extravalentinaliter, perchè in un tratto servirà Patre e Figlio e Spiritu Sancto. Primo, gli havete a facilitar l'opra di Sta. Maria nova, accio possa far cartone; et il puncto sta che Sua S^{tà}, secondo la promessa fatta all' Abbate Serraglio, faccia pagare il getto della casa sopra la piazza Farnese da Madonna la Camera Apostolica: secundo, V. S. R^{ma} gli risponderà per le rime una boccaccevol lettra humana et cortese. perchè quelli uccelli sorisi incoppellano con le bone parole e con fatti liberali se gli metti li getti a'piedi. Basta, che è innamarato bramoso di servirvi; e farallo con gran gola mia, poichè mi bisogna contentare de un pictor todesco, qual tengo in casa a 4 scudi il mese e bone spese. In fatto, se io fussi grande, cacciarei, mangiarei, giocarei tanto manco, quanti potessi contentare un para di costui; perche tutti li sogni e castelli in aere e moral favole di Luciano metterei in opera.

106. *1543, April bis Juli.* Tizian in Rom über Einladung des Kardinal Farnese (Ronchini, Tiziano e i Farnesi, Atti e Mem. Vol. II, 1864; 131. Brief Aretins v. 10 April 1543, Gaye III, 312) und malt während dieser Zeit ein Bildnis Paul III. (Aretins Brief vom Juli 1543, Lett. pitt. III, n. 33).

107. *1543, Sommer.* Vasari in **Florenz**.

Vasari kehrt von Rom wegen der großen Hitze nach Florenz zurück und arbeitet im Hause des Ottaviano de' Medici (la quale io potevo dir casa mia) ein Altarbild für Ottavianos Gevatter Biagio Mei aus Lucca mit demselben Gegenstand wie auf der Tafel für SS. Apostoli (S. o. Nr. 89 u. 91), aber veränderter Anordnung.

108. *1543, Herbst bis 1544, Frühjahr.* Vasari in **Rom**.

Er malt für Bindo Altoviti eine Venus nach dem Karton von Michelangelo, bei dem er wieder wohnt; für Galeotto da Girone, einen florentinischen Kaufmann, ein Ölbild: Kreuzabnahme für dessen Kapelle in S. Agostino zu Rom (vielleicht identisch mit dem Bilde bei dem Fürsten Doria; Phot. Anderson, Nr. 3080).

Um diese Tafel sowie verschiedene Arbeiten für Tiberio Crispo, den Kastellan von Castel S. Angelo, auszuführen, zieht er sich in den

Pal. Salviati in Trastevere zurück, erkrankt aber infolge Überanstrengung und muß nach **Florenz** zurückkehren (VII, 673).

Während dieser Zeit muß dann auch die Venus begonnen worden sein, von der in den Briefen an Leoni die Rede ist (S. u. Nr. 112 u. 114).

Die Chronologie der Jahre 1543 und 1544, die Vasari in der Selbstbiographie durcheinandergebracht, muß mit Hilfe der wenigen Briefe restituiert werden. Der Fehler liegt darin, daß er die zwei Aufenthalte in Florenz während des Sommers 1543 und 1544 zusammenzieht und die während dieser zwei Perioden geschaffenen Werke in das Jahr 1543 anordnet. Die Tafel für Biagio Mei ist aber erst 1544 aufgestellt worden (s. u. Nr. 112) und den Auftrag für Pisa hat er überhaupt erst im letzterem Jahre erhalten.

109. *1544, 20. April.* Vasari in **Rom** an Ottaviano de' Medici in Florenz (Cod. Riccard; VS VIII, 291).

Politische Betrachtungen über den Pasquino, der in diesem Jahre als der Furore auftritt, der aus dem Tempel des Janus flieht.

110. *1544, Frühsommer (?).* Vasari in **Florenz.**

Er stellt nach alten Vorlagen ein Bild mit den Porträts des Dante, Petrarca, Guido Cavalcanti, Boccaccio, Cino da Pistoja und Guittone d'Arezzo zusammen, das später Luca Martini besaß und von dem viele Kopien angefertigt wurden (eine von diesen in der Galerie des Herzogs von Orleans).

Von den anderen Bildern nennt Vasari die Gegenstände nicht (VII, 673 f.). Mindestens bis zum 20. April (Datum des Briefes an Ottaviano s. o. Nr. 109) befand sich Vasari noch in Rom; Anfang Juli ging er nach Lucca. Der Aufenthalt in Florenz kann nicht lange gedauert haben, da Vasari noch nach seiner Rückkehr von Lucca am 8. August ein Bild aus Rom erwartete.

111. *1544, Anfang Juli bis 7. August.* Vasari in **Lucca** (VS VIII, 291 f.).

112. *1544, 21. Juli.* Vasari befindet sich seit Anfang Juli in Lucca, um die Tafel für Biagio Mei in dessen Kapelle in S. Pier Cigoli aufzustellen. Er antwortet auf einen Brief des Francesco Leoni. Dieser hatte ihn aufgefordert, nach Venedig zu kommen. Vasari wäre gerne bereit dazu und möchte eventuell nach seiner Rückkehr nach Florenz dorthin abreisen. Folgende Stelle scheint sich auf ein Gemälde einer Venus zu beziehen, das Vasari für Leoni gemalt hat: La nuda Venere o per me o prima forse sarà portata etc. VIII, 291). Die Tafel befindet sich jetzt in der Galerie im Palazzo Ducale.

113. *1544, vom 7. August an.* Vasari in **Florenz.**

114. *1544, 8. August.* Vasari in Florenz an Francesco Leoni in Venedig (VIII, 291). Verhandelt wegen gewisser Sonette für Leoni, von denen schon in dem Briefe vom 21. Juli die Rede war. Erwartet das Bild für Leoni aus Rom (wohl die Venus), um noch einiges daran zu malen, und das Holz für eine Tafel, die für Pisa bestimmt ist, um sie womöglich noch vor seiner Abreise nach Rom zu vollenden.

Diese Tafel ist sieben Ellen hoch und vier breit und enthält

die Madonna mit den Heiligen Hieronymus, Lukas, Cäcilie, Martha, Augustin und dem Einsiedler Guido und war von dem Operaio des Domes von Pisa bestellt worden.

115. *1544, Spätherbst bis 1545.* Der Olivetanergeneral Fra Matteo d'Aversa beruft Vasari nach Neapel, um das Refektorium von S. Anna de' Lombardi ausmalen zu lassen. Vasari entschließt sich erst nach langem Schwanken und über Zureden des D. Miniato Pitti und D. Ippolito da Milano, den Auftrag zu übernehmen. Die drei Kreuzgewölbe der Decke belebte er durch flache Stuckornamente und Bildfelder verschiedenen Formats, in die er Allegorien des Glaubens, der Religion und der Ewigkeit, Tugenden und astronomische Figuren in Fresko malte. Die Wände wurden von sechs Tafeln verdeckt. Drei an der Eingangswand stellten den Mannaregen, drei das Gastmahl im Hause des Simon dar (jetzt im Museum von Neapel; seit Jahren unsichtbar). Ferner führte Vasari während dieser Zeit folgende Arbeiten aus:

1. Das Hochaltarbild für S. Anna de' Lombardi mit der Darstellung im Tempel, das eine Tafel des Leonardo da Pistoja ersetzt (IV, 648; gegenwärtig im Museum zu Neapel).

2. In demselben Kloster in der Fremdenherberge (foresteria) Christus mit dem Kreuze auf den Schultern und viele Heiligen, die nach seinem Beispiel ihr Kreuz tragen, in Fresko (wie es scheint, nicht erhalten).

3. Für den Ordensgeneral D. Matteo d' Aversa die Navicella.

4. Für den Abt von S. Anna Capoccio die Auferstehung Christi.

5. Eine Kapelle mit feinen Stuckornamenten in dem Garten des Vizekönigs D. Pietro di Toledo in Pozzuoli.

6. In S. Gio. a Carbonara entwarf Vasari die Schränke der Sakristei und begann 24 Bildchen mit Geschichten aus dem alten Testament und dem Leben Johannes des Täufers, doch konnte er sie erst in Rom vollenden. Wie mir Prof. Conti mitteilte, sind diese Bildchen in schlechtem Zustande und sollen demnächst in das Museum übertragen werden.

7. Für den General der Augustiner, Seripando, malte er ein Tafelbild, den gekreuzigten Christus in einer Kapelle außerhalb S. Giovanni, das sich noch an Ort und Stelle im guten Zustande befindet.

8. In demselben Kloster das Fresko mit Johannes dem Evangelisten, dem Maria im Sonnenkleide (Apok.) erscheint, im Stiegenhause. Das Fresko scheint zerstört zu sein; das Kloster dient als Kaserne.

9. In dem Hause des florentinischen Kaufmannes Tommaso Cambi malte er in einem Saal an den vier Wänden die Jahreszeiten, auf einer Terrasse den Schlaf und den Traum.

10. Für den Herzog von Gravina eine Tafel mit der Anbetung der Könige.

11. Für Orsanca, den Sekretär des Vizekönigs, eine Tafel mit dem von fünf Figuren umgebenen Kruzifixe (VII, 674—677).

Vasari scheint mit seinen Mitarbeitern Raffael dal Colle und Stefano Veltroni (VI, 228) und einem großen Stabe von Gehülfen und Stukkatoren im Montolivetanerkloster gewohnt zu haben. Er hatte es übernommen, in der Villa des Vizekönigs zu Pozzuoli zwei große Loggien zu errichten. Da aber eines Tages die Mönche mit dem Polizeihauptmann ins Handgemenge gerieten und die Gesellen Vasaris sich hineinmischten und einige Büttel verwundeten, mußte Vasari dafür Sorge tragen, sie in Sicherheit zu bringen. So verlor er seine Hilfsarbeiter und das Werk unterblieb.

116. *1545, 22. Mai.* Grundsteinlegung zu dem Baluardo di S. Pier Gattolini.

117. *1545, 3. September.* Vasari erhält 840 Lire für eine 1541 begonnene T a f e l, die er für den Dom von P i s a geliefert hat (Mo. Giorgio Aretino di chontro de' avere a dì 3 di setenbre 1545 lire otocenquaranta si li fanno buoni per pitura de la taula di santo Lucha e altri tituli dipintoci in Firenze cholle fighure chontrascritte cioè santo Lucha, san Girolamo, santa Margherita e santa Cicilia cho' la Madonna e altre fighure al naturale; Tanfani-Centofanti Notizie di artisti 467).

118. *1545, Oktober.* Tizian in Rom, um die Verleihung der Kommende von S. Pietro in Colle für seinen Sohn Pomponio zu betreiben (Ronchini lc. 134).

119. *1545 bis 1546, Oktober.* Vasari in Rom.

Für Neapel bestimmte Arbeiten, die Vasari in Rom ausführt:

1. Die 24 B i l d c h e n für S. Giovanni a Carbonara.

2. Die O r g e l f l ü g e l für den Dom von Neapel über Auftrag des Erzbischofs Ranuccio Farnese mit den fünf Stadtheiligen und der Geburt Christi mit dem König David (sie befinden sich jetzt über den beiden Seitenportalen im Dome).

3. B i l d e r für Tommaso Cambi.

Für Raffaelo Accajuoli fünf P a s s i o n s b i l d e r, die für Spanien bestimmt sind.

Vasari lieferte damals für die Konkurrenz, die Paul III. um den Entwurf für das Kranzgesimse des Pal. Farnese zwischen Pierino del Vaga, Seb. del Piombo, Michelangelo und Melighino veranstaltete, zwei Z e i c h n u n g e n. V, 470 f.

120. *1546, 11. März.* Die Häuser und Läden gegenüber der Zecca werden niedergelegt, wegen einer Straße mit Gebäuden für die Ämter (Lapini 105).

121. *1546, 28. Mai.* Tod des Ottaviano de' Medici (Lapini Diario 105).

122. *1546, Sommer.* Expedition des Kardinals Farnese nach Deutschland. Am 15. August schreibt Giovio an ihn: Mastro Giorgio ha menato le mani di sorte ch' io penso bisognarà pinger questo sperato trionfo nella Sala grande. Ha preso partito al capitolo della remunerazione, ubi praemia dispensat Paulus, di fargli dietro Bembo Sadoleto et Polo.: si è fatto Michelangelo et fassi Sangallo. Harei voluto messer Romulo, ma non volse lasciarsi ritrarre: pur il faremo ed estimo con Xenofonte in mano et Polibio et Pausania nella gaglioffa; et il Siciliano con l'archetto

solo in mano. Mro. Giorgio mio mi vuol fare a mio piacere col bastone in mano et vorebbe far messer Cintio (Frangipane?) nell' abito di Testaccio. Qual si è scandalizzato per esser dipinto il simulacro del Vaticano col segno di maschio et il Riciotto pittore (cf. Missirini, Mem. dell' Accad. di S. Luca, Roma 1823, p. 15) se n' è appellato a Michelangelo in Capella Xysti: pur per levare il rumore, gli faccio attaccare un foglio di platano et spero che V. S. Rev^{ma} et Illma ne resterà consolata (Ronchini lc. 126 n. 1).

Am 4. Juli feierliche Inaugurierung des Krieges gegen den Schmalkaldener Bund durch den Papst in Araceli, wobei dem Kardinallegaten das Kreuz, dem Herzog Ottavio als Feldherrn des päpstlichen Hilfsheeres zwei Fahnen übergeben wurden. Der Legat verläßt alsbald Rom. In Piacenza ist er am 11. Juli (Nunziatur des Verallo 1546—1547, her. von W. Trudinsky Nunziaturber. a. Deutschl. 1533—1559, Vol. IX, Einl. XXII—XXIV.)

123. *1546, 25. August.* Giovio an Kardinal Farnese: Mro. Giorgio ha fornito le tre historie et è addosso alla quarta et ultima: et va ritoccando di jocundissimi colori a secco et riconciando, il tutto; di sorte ch' io tengo per certo che con questi racconciamenti V. S. Rev^{ma} et Illma restarà con la saliva alla bocca di far fare la Sala grande a questo prezzo. È cosa mirabile a vedere in una ochiata un popolo di trecento figure dal naturale. Sarà fornita del tutto avanti San Luca et forse San Francesco (4. Oktober; Ronchini lc. 126 f.).

Zu gleicher Zeit malt Aristotele da Sangallo die Szene für eine Komödie in der Cancelleria. Vasari trat bei den Streitigkeiten zwischen Aristotele und Perino wegen des Preises als Vermittler auf und läßt sich selbst eine rührsame Rede halten (VI, 447—449).

124. *1546, 14. September.* Grundsteinlegung zu der Loggia di Mercato Nuovo, Bauleiter G. B. del Tasso (Lapini 105); Milanesi in Vasari III, 351, gibt 1549 als Jahr des Beginnes und 1551 als das der Vollendung an.

125. *1546, 25. September.* Giovio meldet dem Kardinal Farnese, daß der Papst an der Vigilie vor dem Franziskustage (3. Oktober) in Rom eintreffen werde „e mastro Giorgio rilevato del suo male, attenderà a finir l' ultimo quadro; et spera che V. S. Rev^{ma} et Illma ne restarà consolata; ma de' ritratti dal naturale io non resto ancora satisfatto.

126. *1546, 20. Oktober.* Vertrag zwischen Francesco Riccio, dem Majordomus Cosimos und den Teppichwebern Johann Rost und Nikolaus Karcher. Jeder der beiden letzteren verpflichtet sich, 24 Webstühle aufzustellen, mit Hilfe zulänglicher und der Zeichnung kundiger Meister auf wenigstens 12 Webstühlen zu arbeiten, sowie alle Untertanen des Herzogs, die seine Kunst erlernen wollen, als Schüler aufzunehmen und zu unterrichten. Riccio verspricht eine jährliche Provision von 600 Goldscudi und die besondere Bezahlung aller Arbeiten, die für den Herzog geliefert werden, und erklärt, für einen geeigneten Raum zur Aufstellung der Webstühle zu sorgen. Der Vertrag gilt für drei Jahre.

Aus dem Vertrage geht hervor, daß Rost schon eine Zeitlang in

Florenz ist, da ein Stück der Josefstapeten nach Zeichnung Bronzinos, eine Decke mit dem Wahrzeichen des biscione, eine andere mit dem herzoglichen Wappen in dem Vertrage erwähnt werden. (Der Vertrag mit Rost bei Cos. Conti, Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze, Fir. Sansoni 1875, p. 97—101. Vergl. auch Orbaan Stradanus te Florence, Rotterdam Nijgh u. Van Ditmar 1903, S. 40 ff.)

127. *1546, 13. November.* Giovio meldet dem Kardinal: la bella sala fornitissima (Ronchini l. c. 127).

Der Kardinal brach aus dem kaiserlichen Lager am 25. Oktober 1546 auf (Nunziaturber. IX, 310) und kam erst am 10. Dezember nach Rom (l. c. Einl. p. XLIV).

128. *1546* (entro il terzo trimestre) Tizian in Rom. Vasari zählt folgende Arbeiten auf: Bildnis Paul III., das des Herzogs Ottaviano, Ecce Homo, Danae.

129. *1546, Oktober bis 1547, Frühjahr (?).* Vasari in **Florenz.** Während dieser Zeit entstanden folgende Werke (VII, 683):

1. Das Abendmahl, ein Leinwandbild, für das Refektorium des Klosters der Murate in Florenz, über Auftrag Pauls III., der in diesem Kloster eine Verwandte (eine Gräfin von Pitigliano) hatte. Heute im Museum von S. Croce.

2. Die Verlobung der Katharina, ein zweiteiliges Tafelbild für das Monastero del Bigallo; Tommaso Cambi bestellte es für seine Schwester, die damals Äbtissin des Klosters war. Das Bild wurde 1757 von dem Maler Ignaz Hugford angekauft und ist verschollen (VII, 683 n. 2).

3. Zwei Bilder, ein Hieronymus und eine Pietà für den Bischof von Pavia, Monsignore de' Rossi, die nach Frankreich kamen (verschollen).

4. Vasari gibt an, daß er 1547 das zweite Bild für den Pisaner Dom vollendet habe. Da aber die Schlußzahlung vom 14. März 1548 datiert, so wird das Bild wohl bei einem späteren Aufenthalte in Florenz vollendet worden sein.

5. Eine große Madonna für Simon Corsi.

130. *1547, 12 Februar.* Vasari an Varchi. VS VIII, 292, über die Datierung Scoti 48 n. 1.

131. *1547, 10. März.* Antonfrancesco Doni schreibt an Francesco Renesta, daß er u. a. auch die Viten des Vasari unter folgendem Titel: Le vite degli artefici architetti scultori e pittori cominciando di Cimabue fino a tempi nostri, scritte per Giorgio Vasari pittore aretino, con una introduzione nell'arti del medesimo non meno necessaria che nuova zu drucken beabsichtige (Bongi, Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari, Roma 1890 [Ministero di Pubblica Istruzione: Cataloghi XI] Vol. 1, 261).

Der Herzog Cosimo wünschte der in Florenz erbgesessenen Offizin der Giunti, in der sich die Republikaner sammelten, eine unter seiner Protektion stehende entgegenzusetzen und unterstützte Doni, der 1546 in Florenz auftauchte, um eine Druckerei zu errichten. Am 24. Februar 1546 wurde er zum ersten Sekretär der florentinischen Academie erwählt; die Werke, die er verlegte, stammten meist aus den Kreisen der Akademiker, wie Gellis Capricci del bottajo, die ohne Vorwissen

des Autors erschienen, die Orationi diverse et nuove (Dedikation vom 11. Februar 1547), die Lettioni degli Accademici Fiorentini sopra Dante, libro primo (Dedikation vom 4. Juli 1547), die Prose diverse antiche di Dante Petrarca et Boccaccio nuovamente raccolte et divise in tre libri (Dedikation vom 31. Juli 1547) u. a. Die Giunti bereiteten dem neuen Unternehmen Hindernisse, wo sie konnten, und wußten Doni vor allem alle Arbeiter abspenstig zu machen; anderseits zwang ihn sein Verhältnis zu den Akademikern, deren Werke, die nie buchhändlerischen Erfolg haben konnten, zu verlegen. In einer Supplik an den Herzog setzte er seine bedrängte Lage auseinander und bat um Abhilfe. (Vita Donis v. Bongi in der Ausgabe von Donis Marmi, Barbera, 1863, p. XXVIII ff.) Auf die Dauer konnte er sich aber nicht halten. Nachdem er circa 20 Schriften, alle in einer geringen Auflage, gedruckt hatte, mußte er seine Tätigkeit einstellen. Der Herzog hatte sich mit Lorenzo Torrentino in Verhandlungen eingelassen, der im Jahre 1547 als erste Probe einen Traktat des Lilius Gregorius Gyraldus herausbrachte. (Bongi, Annali I, 266; Moreni, La Tipografia Fiorentina p. XXIV —XXXI).

132. *1547, Frühjahr und Sommer.* Vasari in **Rimini** und **Ravenna.** Vasari folgt einer Einladung des Olivetanermönchs D. Gian Matteo Faetani, der ihm angeboten hatte, in S. Maria di Scolca zu Rimini das Hochaltarbild zu malen und seine Viten von einem seiner Mönche abschreiben zu lassen und mit ihm durchzuarbeiten.

In Rimini malt er das Hochaltarbild in S. Maria di Scolca, eine große Anbetung der Könige, die sich an Ort und Stelle befindet, und in der Tribuna vier große Gestalten von Männern, die Christus und Maria verherrlicht haben: Orpheus, Homer, Vergil und Dante.

In S. Francesco malt er die Hochaltartafel mit der Stigmatisation des Franziskus, für Niccolò Marcheselli (VI, 229), die von dem Kardinal Capodiferro, dem Legaten der Romagna, gelobt wurde (nach VS VII, 685 n. 3 an Ort und Stelle; gegenwärtig nicht mehr da). In dem Camaldulenserkloster zu Classe bei Ravenna malt er für den Abt D. Romualdo da Verona eine Kreuzabnahme (heute im Museum zu Ravenna. Abbildung bei Ricci, Raccolte artistiche di Ravenna) gegenüber einer Auferstehung Christi von Franc. da Cotignola (V, 255 mit falscher Datierung 1548).

133. *1547, Oktober.* Im Dom von Florenz wird der ältere Chor entfernt; die Mauern für den neuen Chor aus Marmor, der unter Leitung des Bandinelli aufgerichtet wird, werden begonnen. Lapini 106.

134. *1547, Spätherbst.* Vasari in **Arezzo.** Malt in seinem Hause. VII, 671).

135. *1547, 10. November.* Der Hügel von S. Giorgio gegenüber S. Lucia in Via de' Bardi rutscht ab (Lapini 106). Bei diesem Elementarereignis, das Vasari schon in der ersten Auflage (II, 639) auf den 9. August verlegt, kam Raffaels Madonna mit dem Stieglitz, die sich damals im Hause des Lorenzo Nasi befand, zu Schaden.

136. *1547, 11. Dezember.* Annibale Caro in Rom an Vasari in Florenz (Lettere famigliari I, 157, Lett. pitt. III, 205). Teilt Vasari sein Urteil über den Teil seines Werkes, den er gelesen hat, mit. Dankt ihm dafür, daß er ihm die Freundschaft des D. G. Matteo Faetani erworben habe.

137. *1547, Dezember (?) bis 1549/50 Winter.* Die Chronologie von dem Herbste 1547 bis zu Vasaris Übersiedlung nach Rom ist in der Selbstbiographie verwirrt. Vasari versetzt die Hochzeit der Esther und den Ankauf von Frassineto um ein Jahr zurück. Dadurch wird die Datierung der Ereignisse, die er im Anschlusse an das Jahr 1548 erzählt, unsicher. Briefe und Dokumente geben ein paar Anhaltspunkte. Am 11. Dezember 1547 ist er in Florenz (Brief Caros an Vasari Nr. 136). Am 14. März 1548 erhält er die Restsumme für das zweite Pisaner Bild, dessen Vollendung die Selbstbiographie in das Jahr 1547 setzt; wahrscheinlich ist aber 1548 zu korrigieren. Da der Zahlungsvermerk keine Angabe über einen Prokurator Vasaris enthält, so möchte man annehmen, er habe das Geld selbst in Empfang genommen. Am 10. Mai 1548 schreibt ihm Caro nach Florenz wegen des mythologischen Bildes, das ihm Vasari versprochen. Dieses Bild führte Vasari längere Zeit nach diesem Brief (VII, 689), aber doch noch im Jahre 1548, und zwar in Florenz aus. Denn in der Selbstbiographie wird es als nicht viel später als die Prozessionsfahne für die Compagnia di S. Giovanni de' Peducci in Arezzo entstanden erwähnt, die der Kardinal d'Armagnac bei seiner Durchreise durch Arezzo für sich erwerben wollte. Der Aufenthalt des Kardinals in Italien fällt aber nach Ciacconius III. 689 in das Jahr 1548. Die Arbeiten, die im Zusammenhang mit diesen beiden Werken genannt werden, dürften mithin in das Jahr 1548 fallen. 1549 war Luigi Guicciardini Kommissär von Arezzo. Er verhalf Vasari zu der Besitzung Frassineto und wurde von ihm porträtiert; in zeitlichem Zusammenhang damit steht das Altarbild für Castiglione Aretino und die Anlage eines Gartens für den Kardinal del Monte in Monte San Savino, sowie das Bild für das Refektorium von S. Fiora, das während der Monate Juli und August entstand. Vasari hat sich also im Jahre 1549 längere Zeit in Arezzo aufgehalten. In die Zeit vor diesen Aufenthalt wird die Reise zum Kardinal del Monte nach Bologna fallen, der Vasari bestimmte, sich zu verheiraten. Die Verhandlungen mit den Verwandten seiner künftigen Frau führte Guicciardini.

Durch diese Erwägungen sind aber nur ein paar Haltepunkte gewonnen. Im einzelnen läßt sich Vasaris Itinerar und die Reihenfolge seiner Werke während dieses Zeitabschnittes nicht mehr herstellen und so entsteht eine Reihe von Lücken (Winter 1547/48 und Winter 1548/49). Die Anordnung der Tatsachen, die im folgenden getroffen ist, bleibt daher nur ein Versuch.

138. *1547, Dezember (?) bis 1548 Herbst (?).* Vasari in **Florenz**.

Das Anfangsdatum ergibt sich aus dem Briefe Caros (s. o. Nr. 136),

das Enddatum durch die Angabe Vasaris VII, 690 andai l'anno medesimo [a. 1548] a vedere il Cardinale de Monti a Bologna.

In diese Zeit fallen (VII, 689 f.): 1. Die Vollendung der zweiten Altartafel für den Dom von Pisa (s. u. Nr. 140).

2. Die Prozessionsfahne für die Compagnia di S. Giovanni de' Peducci, die Vasari im Sommer 1548 in Florenz malte und nach Arezzo schickte. Auf der einen Seite befindet sich die Predigt Johannis, auf der anderen die Taufe Christi (jetzt in einem der Räume der Sakristei des Domes; Pasqui, Guida). Der Kardinal Georges d'Armagnac sah sie in Vasaris Hause und bot vergeblich eine hohe Summe für sie.

3. 4. Adonis, der im Schoße der Venus stirbt, nach Theokrit; für Annibale Caro. Dieses Bild kam ebenso wie eine Psyche, die den schlafenden Amor bei dem Scheine einer Lampe betrachtet, in den Besitz des Albizzo del Bene in Frankreich.

5. „Endymion", zu dem der junge Alfonso di Tommaso Cambi Akt stand.

6. Eine Madonna und eine Pietà für Ragusa.

7. Eine Madonna mit dem Kind am Arme und Josef; ein großes Bild, das Francesco Botti nach Spanien schickte.

139. *1547.* Einige Venetianer ließen das Grabmal Pauls II., das Bramante niedergelegt hatte, in S. Peter wieder aufrichten (nahe d. Kap. Innocenz' VIII.) V_1 440.

140. *1548, 14. März.* Vasari erhält für das zweite Bild, das er für den Dom von Pisa geliefert hat, die Schlußzahlung von 840 Lire. (E a dì 14 di marso 1548 lire otocenquaranta si li fanno buoni per pitura de la taula di san Mateo Silvestro Jacopo e Torpè dipintoci in Firenze chon piu fighure, venuto a Pisa, Tanfani-Centofanti l. c. 468.)

141. *1548, 10. Mai.* Annibale Caro in Rom an Vasari in Florenz wegen des Bildes Adonis und Venus. (Caro, Delle lettere familiari, Venetia appresso Bern. Giunti e fratelli 1581, Vol. I, 162; Lett. pitt. II, 17).

142. *1548, 13. Juli.* Kontrakt zwischen D. Gio. Bernardo di Mantova, Abt des Klosters S. Fiora e Lucilla zu Arezzo, und Vasari über ein großes Tafelbild mit der Hochzeit der Esther für das Refektorium des genannten Klosters. (Gaye I, 378; Gualandi, Mem. orig. I, 85.)

Vasari arbeitete 42 Tage an dem Bilde (VI, 15). Man kann die Beendigung etwa auf Ende August oder Anfang September verlegen.

Restzahlung s. u. Nr. 156.

143. *1548, 16. Juli.* Kardinal del Monte wird zum Legaten von Bologna ernannt und in Bologna feierlich empfangen. L. Alberti Discrittione (1561) fo. 333 b.

144. *1548, 9. August.* Nach Vasaris Angabe V, 639 fällt die Rutschung des Hügels von S. Giorgio, bei der Raffaels Madonna del Cardellino zu Schaden kam, auf diesen Tag. Lapini verlegt den Unglücksfall auf den 10. November 1547 (Lap. 106).

145. *1548, Herbst (?), Winter (?).* Vasari besucht den Kardinal Giovanni Maria del Monte in Bologna, vielleicht um mit ihm wegen

der Anlage seiner Güter bei Monte San Savino Rücksprache zu pflegen und läßt sich von ihm bestimmen, die Tochter des Aretiners Francesco Bacci, Nicolosa, zur Frau zu begehren (VII, 690).

146. *1548, Dezember.* Aretin in Venedig bittet Vasari, das Bildnis seiner (Aretins) Mutter, deren Züge die Madonna in der Verkündigung über dem Portale von S. Piero in Arezzo trage, zu kopieren und ihm zu schicken (Aret. Lett. V, 65 b).

147. *1548.* Paolo Pino (Dialogo di pittura. In Venegia per Pauolo Gherardo 1548, fo 31 a) über Vasari: Et Georgio da Rezzo (sic) giouane, il qual, oltra che promette riuscir raro nell'arte, è anchio vertuosissimo, et è quello, che come vero figliuol della pittura ha unito et raccolto in un suo libro con dir candido tutte le uite et opere de più chiari pittori.

Fo. 24 a wird Georgino Aretino unter den tüchtigen lebenden Malern aufgeführt.

148. *1548/49, Winter bis 1549, Herbst.* Vasari in **Arezzo.** Vasari hat seit 1516 sein Standquartier in Florenz. Dagegen, daß er so lange Zeit in Arezzo verbracht, läßt sich mit Recht manches einwenden. Aber ein bestimmter Anhalt dafür, daß er sich zwischen durch in Florenz aufgehalten habe, ist nicht vorhanden.

Aus dieser Zeit rühren folgende Werke her (VII, 687 f):

1. Das Bildnis des Luigi Guicciardini (s. Nr. 137 u. 149).

2. Das Altarbild, das Vasari über Verlangen des Fra Mariotto da Castigliano Aretino für die Franziskanerkirche des Ortes malte. Es stellte die Madonna mit den Heiligen Anna und Silvester dar.

3. Der Entwurf für die Anlagen auf der großen Besitzung des Kardinals del Monte bei Monte San Savino (s. o. Nr. 145); Vasari kam öfter dahin um nachzusehen.

4. Die Hochzeit der Esther (s. Nr. 142 u. 156).

149. *1549.* Luigi Guicciardini geht als Statthalter nach Arezzo. Als solcher war er Vasari beim Ankauf des Landgutes Frassineto in Valdichiana behilflich. Vasari porträtierte ihn aus Dankbarkeit (VII, 688).

150. *1549, April.* Aretin beklagt sich bei Vasari über die Rettori della Fraternità d'Arezzo, die einer verstorbenen Nichte Aretins kein würdiges Begräbnis zugerichtet hatten und bedankt sich bei Vasari für das Bildnis seiner Mutter, das er aus dem alten Fresko kopiert habe (Lett. all' Ar. II, 113 b ff.). S. o. Nr. 146.

151. *1549, September.* Vasari hatte Aretin um Rat wegen seiner Heirat mit der Nicolosa di Francesco Bacci und um Verse für seine Viten gebeten. Das zweite lehnt A. ab; er habe mit dem Drucke des vierten Bandes seiner Briefe und den Vorbereitungen zu dem fünften soviel zu tun, daß er nachts kaum drei Stunden Zeit zum Schlafen habe. Die Verbindung mit der Nicolosa findet er für beide Teile ehrenvoll und vorteilhaft (Lett. V, 166 b).

152. *1549, Oktober bis 1550 Ende Januar.* Vasari in **Florenz.**

Aus diesem Zeitraum stammen folgende Arbeiten (VII. 690 f.):

1. Ein großes Bild mit einer Madonna, nach einem neuen Einfall

Vasaris für Bindo Altoviti, der dem Maler 100 Goldskudi dafür schenkte und es in Rom in seinem Hause aufstellte.

2. Bilder für Bernardetto de' Medici, den Arzt Bartolommeo Strada u. a.

3. Luigi und Pandolfo Martelli sowie Cosimo Bartoli laden Vasari ein, die Tafel zu malen, die der verstorbene Gismondo Martelli testamentarisch für den Altar seiner Familienkapelle in S. Lorenzo gestiftet hatte. Vasari übernimmt sie und bedingt sich die Erlaubnis von dem Herzoge aus, an Stelle einer Madonna mit Heiligen, wie es der Erblasser gewünscht hatte, die Marter des hl. Sigismund darstellen zu dürfen. Das Bild wurde erst im Laufe des Jahres 1550 vollendet.

153. *1549, Herbst (?)* Vasari in Florenz an Luigi Guicciardini in Arezzo (herausgegeben von Gherardi, Nozze Romilda del Lungo — Orazio Bacci, Firenze 1895 Carnesecchi). Der Brief fehlt in der Ausgabe Milanesis. Man kann ihn in den Frühsommer oder in den Herbst (Oktober oder November) versetzen. Eine sichere Datierung wird erst möglich sein, wenn das genaue Datum von Vasaris Verheiratung bekannt geworden sein wird.

154. *1549, Oktoker.* Die Viten sind mit Hilfe einiger Freunde zu Ende geführt; der Herzog wünscht sie gedruckt zu sehen. Sie werden dem herzoglichen Drucker Lorenzo Torrentino übergeben. Als die Nachricht vom Tode Paul III. kommt (10. November 1549), ist der Druck der Einleitung über die drei Künste noch nicht vollendet.

155. *1549, Mitte November.* Der Kardinal del Monte, der zum Konklave reist, befiehlt Vasari, der ihn auf seiner Durchreise in der Nähe von Florenz erwartet, sobald er höre, daß er (der Kardinal) zum Papste gewählt worden sei, ohne weitere Aufforderung nach Rom zu kommen (VII, 692).

Das Konklave begann am 29. November 1549 und dauerte bis zum 7. Februar 1550. (Ciacconius III, 741).

156. *1550, 24. Januar.* Antonio Vasari nimmt im Namen seines Neffen die Restzahlung von 491 Goldlire für die Hochzeit der Esther im Refekt. von S. Fiora und Lucilla zu Arezzo in Empfang. S. o. Nr. 142 u. 148 (Gaye II, 378; Gualandi Mem. orig. I, 85).

157. *1550, Februar.* Vasari befindet sich am Beginn des Monats zum Karneval in Arezzo. Als er die Nachricht erhält, daß am 7. Februar der Cardinal del Monte zum Papste erwählt worden sei, geht er sofort nach Florenz und von da, vom Herzog in seinem Vorhaben bestärkt, nach Rom. Für Borghini läßt er eine Instruktion wegen der Herausgabe seiner Viten zurück (Gaye III, 330 Note; VS VIII 475 n 1), in der er ihn bittet: 1. den Epilog durchzusehen und zu korrigieren und ihn dann an Giambullari zu schicken, 2. das Register zu vollenden und ein Druckfehlerverzeichnis anzulegen, sowie ein Blatt in dem Abschnitt über die Skulptur, wo der Sinn verwirrt ist, neu drucken zu lassen, 3. den Titel abzufassen und ihn selbst immer als Giorgio Vasari pittore Aretino zu bezeichnen, weil er sich nicht schäme Maler zu sein, 4. zu ändern, was er für gut befinde, und 5. von Adriano die versprochenen Epitaphien einzufordern und das, wo Georgius steht, auszulassen.

158. *1550, 21. Februar.* Julius III. wird vom Kardinal Cybo gekrönt, (Cancellieri, Storia de' solenni possessi 104 n. 1).

Zu dem Apparate steuerte Salviati einige Chiaroscuri bei. Am 24. März wollte der Papst in feierlicher Weise vom Lateran Besitz ergreifen; ein Regenguß zwang die Prozession, sich in S. M. Minerva zu flüchten; der Possess wurde erst am 24. Juni nachgetragen. (Diarium d. Ang. Massarelli b. Cancellieri 104 f.).

159. *1550, März.* Vasari trifft Giovanni da Udine, der nach Rom gekommen war, um den Jubiläumsablaß zu erhalten und verhilft ihm durch seine Fürsprache bei dem Papste zu der Pension von 80 Golddukaten, die er auf das Amt des Bleisieglers hat (VI, 562 f. und 568).

160. *1550, 2. Mai.* Piero Vettori in Rom berichtet an Herzog Cosimo: Per quel che ritraggho da Giorgio Vasari che è spesso a gli orecchi di Sua Santità et molto dimestico di casa del Signor Baldovino (Gaye II, 377).

161. *1550, 18. Mai.* Vasari in Rom an Francesco Bonanni (Lett. pitt. I, 59; VS VIII, 296).

Vasari dankt Bonanni für seine Bemühungen beim Herzog in der Angelegenheit von Vasaris Gut Frassineto. Auch Piero Vettori habe in derselben Sache an den Herzog geschrieben. Das Bildnis des Papstes, das er für Herzog Cosimo malen soll, konnte er noch nicht beginnen, weil ihm der Papst, der augenblicklich von der Gicht stark hergenommen ist, noch nicht sitzen wollte (es scheint nicht zustande gekommen zu sein, weil V. weder im Briefwechsel noch sonst irgendwo etwas davon erwähnt).

162. *1550, Frühjahr und Frühsommer.* Streit um den Platz für das Grabmal Paul III. Guglielmo della Porta wollte es in S. Peter sotto il primo arco della nuova chiesa sotto la tribuna unterbringen; Michelangelo wollte es in die Nische der „colonna degli spiritati“ setzen. Vasari bemühte sich Julius III. zu überreden, sein eigenes Grabmal in der gegenüberliegenden Nische aufzurichten (VII, 225 f.).

Der Papst wollte Grabmäler für seinen Onkel Kardinal Antonio de' Monti und Messer Fabiano de' Monti errichten (VII, 226 und 693). Vasari erhielt den Auftrag, die E n t w ü r f e zu zeichnen und wollte durch Mosca qualche cosa d'intaglio straordinaria machen lassen. Michelangelo wußte den Papst zu überreden, keine Intagli anzubringen (VI, 308; über die Verwendung der Intagli an anderer Stelle, die widerspricht (?) VII, 227). Für die Statuen schlug Vasari Raffael da Montelupo vor, den Michelangelo ablehnte; mit der Wahl Ammanatis erklärte sich Michelangelo einverstanden.

163. *1550, Frühsommer.* Vasari hält die Gespräche, die er mit Michelangelo über Kunst gehalten hat, während beide zu Pferde die sieben Kirchen besuchten, in einem Dialog fest. (VII, 228.)

164. *1550, Juni* Der erste Teil des Kommentars von Simone Fornari aus Reggio über Ariosts Roland wird in der Offizin des Lor. Torrentino zu Ende gedruckt. (La spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto. In Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino 1549. Am Schlusse: Stampato in Fiorenza

appresso Lorenzo Torrentino impressor Ducale del mese di Giugno l'anno MDL.)

Zu der Stanze im 33. Gesange, welche den Ruhm des Lionardo, Mantegna, Gian Bellini, Dosso, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Raffael und Tizian besingt, gibt der Kommentator auf pp. 509—514 biographische und kritische Notizen aus dem Leben jedes dieser Künstler, die, wie genauere Vergleichung zeigt, aus Vasaris Viten zuweilen mit fast wörtlicher Übernehmung ganzer Sätze geschöpft sind. Fornari schreibt auch dort, wo er wie über Dosso oder Bellini selbst orientiert sein könnte, Vasari aus.

Vasaris Werk wird er in der Druckerei kennen gelernt haben. Daß er auch sonst Notizen erst im letzten Augenblicke einschob, geht aus der Stelle über den Cardinal Benedetto Accolti (p. 765) hervor, von dem es heißt, daß er im vorhergegangenen Jahre gestorben sei (il quale mori in Firenze questo anno adietro), das heißt nach Lapini 107 am 21. September 1549, unmittelbar bevor der Druck des Kommentars begonnen wurde oder vielleicht schon während desselben. Ein Schluß, daß Vasaris Viten im Frühjahre 1550, als jene Stellen gesetzt wurden, schon gedruckt vorlagen, läßt sich aus der Benützung durch Fornari nicht ziehen, da dieser sehr wohl das Manuskript eingesehen haben kann.

165. *1550, Juli.* Vasari und Ammanati gehen nach **Carrara**, um den Marmor für die Grabmäler zu beschaffen (VII, 227 und 231). Am 22. Juli verspricht Francesco Corso, ein Barkenführer aus Lavagna, dem M[o] Bart[eo] statuario, der persönlich anwesend ist, am 15. August an die Rhede von Avenza zu kommen, um an 100 Wagenladungen Marmor nach der Ripa zu Rom für 3 Scudi in Gold zu übernehmen. Ammanati hat für Seile und Holzwerk zu sorgen und übernimmt den Zoll. Am 15. September ratifiziert Ammanati den Kontrakt (Campori, Memoire biografiche, 243 f.). Er arbeitet am 22. August schon in Rom an dem Grabmal (s. u. Nr. 169).

166. *1550, August bis November.* Vasari in **Florenz.**

Von Carrara ging Vasari nach Florenz, empfing hier die Briefe Michelangelos in der Angelegenheit der Grabmäler vom 1. und 22. August sowie vom 23. Oktober und scheint häufiger an Michelangelo geschrieben zu haben, als dieser geantwortet hat. Zwei der Briefe Michelangelos hat er in dessen Vita eingeschoben (VII, 230 f.).

Vasari vollendete in Florenz die M a r t e r d e s h l. S i g i s m u n d für die Cap. Martelli in S. Lorenzo im Hause der Erben Ottavianos de' Medici. Der Herzog kam, um sie zu besichtigen und fand soviel Gefallen an ihr, daß er Vasari aufforderte, sobald er seinen Verpflichtungen in Rom nachgekommen sei, nach Florenz zu übersiedeln und in seine Dienste zu treten (VII, 694). Das Bild, dem Bocchi (p. 258) hohes Lob spendet, ging durch Abblätterung der Farbschichte zugrunde und wurde 1711 vernichtet (VII, 692 n. 1).

Vasari behauptet VII, 694 ausdrücklich, er sei in diesem Jahre

ben due volte nach Florenz gekommen und habe das erstemal die Tafel des hl. Sigismund vollendet. Wenn man nicht annehmen will, daß er zwischen August und Oktober eine Reise nach Rom gemacht habe, so müßte man den ersten Aufenthalt in Florenz auf das Frühjahr verlegen, was wenig wahrscheinlich ist. Es ist auch möglich, daß ein Gedächtnisfehler vorliegt, da eine irrige Beziehung der beiden Reisen auf das Jahr 1550 vorliegt; mit Jahreszahlen nahm es Vasari, wie wir schon mehrfach gesehen haben, nicht sehr genau. Von Florenz kehrte er kurz vor dem Ende des Jahres 1550 nach Rom zurück (innanzi che fusse il principio dell' anno 1551, VII, 232).

167. *1550, 1. August.* Michelangelo in Rom an Vasari in Florenz als Einlage in einem Briefe an G. F. Fattucci in Florenz (Lettere 529; Lett. pitt. I, 2).

Michelangelo hat den Papst am 31. Juli gesprochen und von ihm erfahren, daß die Grabmäler del Monte nicht in S. Pietro in Montorio, sondern in der zu erbauenden Kirche S. Gio. de Fiorentini errichtet werden solle; Michelangelo solle zu letzterer Zeichnungen machen.

168. *1550, 20. August.* Tribolo erkrankt an einem heftigen Fieber. Vasari, der in Florenz weilt, um den Marmor für die in S. Pietro in Montorio aufzurichtenden Grabmäler nach Rom schaffen zu lassen, besucht und tröstet ihn. Tribolo starb am 5. (nach Vasari am 7.) September (VS VI, 98 u. 99 n. 1).

169. *1550, 22. August.* Michelangelo in Rom an Vasari in Florenz (Lettere 531).

Dankt für einen Brief Vasaris und wehrt dessen überschwengliches Lob ab. Er hat Ammanati besucht und ihn wacker an der Arbeit gefunden.

170. *1550, 13. Oktober.* Michelangelo in Rom an Vasari in Florenz. (Lett. 531.) Gleich nach der Ankunft Ammanatis hat M. mit dem Papste gesprochen und als er gesehen hatte, daß der Papst entschlossen sei, die Grabmäler in S. Pietro in Montorio aufmauern zu lassen, wollte er einen Maurer besorgen. Der Bischof Aliotti ist ihm aber darin zuvorgekommen. Von der Kirche der Florentiner wird nicht mehr gesprochen.

171. *1550/51, Herbst, Winter.* Arbeiten im päpstlichen Palast. Dekorationen, Grotesken und Stukkaturen unter der Leitung des Daniele da Volterra „nelle stanze di Belvedere“, la sala et la stanza a canto al Theatro in Belvedere, alla stanza della Tarsia, sopra la porta in faccia del Corridore di Belvedere.

Aus Detailzahlungen erfährt man Namen der einzelnen beschäftigten Maler und Stukkatoren: Leonardo da Volterra, m° Prospero pittore (Fontana) mit einem Verwandten m° Silvestro, Hercole Peracino, m° Stefano Veltroni, m° Pietro da Imola, m° Lelio da Montepulciano.

172. *1550, 18. Oktober.* An diesem Tage wird mit der Aufmauerung der Grabmäler in S. Pietro in Montorio begonnen (Addi 18 di ottobre [1550] fino addi 8 di novembre in tre partite scudi cento sesanta a maestro Giacomo muratore a buon conto della sepoltura del Rev^{mo}

Cardinale de Monti bo. me. che N. S[re]. ha fatto principiare in S. Pietro Montorio). Die Zahlungen an den Maurermeister Giacomo Varesio gehen bis zum 2. August 1551 (Rom, Staatsarchiv, Akten der Camera apostolica, Entrata et uscita 1550, gehalten von Giovanni Aleotti, mastro di camera et thesoriere in segreto di S. S[ta]. fol. 17 a—51 b).

173. *1550, Oktober.* Aretin drückt in einem Briefe an Vasari seine Befriedigung über Raffael Grisetti aus, den ihm Vasari empfohlen hatte (Lett. V, 336). Dieser Brief ist das letzte erhaltene Zeugnis der Beziehungen Vasaris zu Aretin.

174. *1550, Dezember (?) bis 1554.* Vasari ist während dieser Zeit, kürzere Aufenthalte abgerechnet, in Rom.

Malerische Arbeiten:

1. Bekehrung Pauli, Altarbild für die Kapelle in S. Pietro in Montorio (VII, 693). Fresken der Nische. 1551/2.

2. Berufung der Söhne des Zebedäus, ursprünglich für den Altar im Palaste bestimmt (VII, 693).

3. Tafel in S. Gio. decollato (s. u. Nr. 206), 1553.

4. Kartons für die Loggia in der Vigna (VII, 695 und VIII, 300), 1553.

5. Zwei Loggien für Bindo Altoviti (VII, 695), 1553.

6. Die Geliebte des Andrea della Fonte (VII, 695).

7. Kreuztragung Christi für denselben (VII, 695).

8. Der tote Christus von Nicodemus und Engeln gehalten, für den Bischof von Vasona (VII, 695).

9. Geburt Christi für Pierantonio Bandini (VII, 695).

10. Bildnis Julius III.? (VIII, 296), 1550.

11. Die Allegorien der Geduld und Enthaltsamkeit für Bischof Minerbetti (VII, 696 und VIII, 298—301), 1553.

12. Christuskopf für den Erzbischof von Pisa (VIII, 300), 1553.

175. *1550, Dezember oder 1551, Jänner.* Versammlung der Kongregation über den Bau von S. Peter, in der sich Michelangelo glänzend rechtfertigt (VII, 232).

176. *1550.* Michelangelo arbeitet an der Gruppe der Kreuzabnahme (heute im Dom von Florenz).

177. *1551, 1. Februar.* Vignola tritt in die Dienste des Papstes. Von diesem Tage an wird ihm eine monatliche Provision von 13 Scudi in Gold regelmäßig ausbezahlt. (Addi [primo di Febraio 1551] scudi tredici di oro al Vignola per sua provisione del presente mese cominciata in questo giorno. Rom, Staatsarchiv l. c. fo. 27 a).

178. *1551, 25. Februar.* Vasari in Rom an Matteo Botti in Florenz (Gaye II, 379; VS VIII, 297).

Beglückwünscht Botti zum Kaufe eines Hauses und bittet ihn, ihm zur Bezahlung der Tafel in S. Lorenzo zu Florenz zu verhelfen.

179. *1551, 25. Februar.* Vasari erhält eine Anzahlung von 1100 Goldscudi für die Malereien in der Kapelle von S. Pietro in Montorio. (Addi 25 [di Febraio 1551] scudi mille di oro a Giorgino pittore a

buon conto della pittura della capella di S. Pietro in Montorio. Rom. Staatsarchiv l. c. fo. 30 b).

180. *1551, März.* Der Druck der Viten ist beendet. Die letzte Seite trägt den Vermerk: Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressore Ducale del mese di Marzo l'anno MDL; doch kann damit nur die Beendigung des Druckes der Auflage oder der Monat der Ausgabe gemeint sein, denn am 8. März schickt bereits Vasari von Rom aus dem Herzog ein Widmungsexemplar.

181. *1551, 8. März,* Vasari in Rom an Herzog Cosimo in Pisa (Gaye II, 376; VS VIII, 295, 1550, beide mit falschem Datum). Übersendet das Exemplar seines Werkes mit der Bitte, es gütig aufzunehmen und überreicht eine Supplik, in der er darum ersucht, sein Landgut nicht zu dem von Florenz zu ziehen, sondern es, wie bisher, im Steuerbezirk von Arezzo zu belassen. Er bittet um die Förderung eines größeren Werkes über alte Kunst, das er vorbereitet.

Vasari überreichte auch Michelangelo ein Exemplar, der nach kurzer Zeit mit einem Sonett dankte. (VII, 228 f.; Dichtungen Michelangelos 227 u. 479).

182. *1551, März.* Aretin führt Vasari unter den hervorragendsten Künstlern an, die berufen sind, das Bildnis der Königin von Frankreich für die Ewigkeit festzuhalten (Lett. VI, 25).

183. *1551, Frühjahr (von März an):* Fontana della Cleopatra.

A Curtio Macherone a buon conto di scudi cento di oro che sotto di di marzo pattuirno m° Scipio Perotto, il Vignola et m° Girolamo architetto con lui che restasse havere della fontana grande et della Cleopatra scudi diciasette bai. 60, che in sin al presente giorno egli ha ricevuto scudi 57 bai. 26 (Rom, Staatsarchiv l. c. fo. 40 b).

Noch im September wurde hier unter der Oberleitung des Daniele da Volterra gearbeitet, wie der folgende Posten lehrt: Addi fin sotto di 6 di settembre [1551] m° Daniele da Volterra pittore a buon conto della pittura della stanza dove sta la Cleopatra et del stucco scudi quaranta, che fu stimata della sua fattura scudi 715 et ne ha ricevuto scudi 520 per man di Mons. Poggio et con questi scudi 40 sono scudi 560 (l. c. fo. 65 a). Auch noch im nächsten Jahre Ausgaben dafür.

184. *1551, Juni.* Vasari in Rom an Lorenzo Ridolfi in Florenz (VIII, 297 f.).

Vasari bittet in 2 Briefen vom 6. und 20. Juni, Ridolfi möge dem Gießer Lodovico del Duca (der für Ridolfi einige antike Köpfe in Bronze gegossen hatte) ein Aufgeld von 10 Dukaten bewilligen.

Cinelli (Bell. di Fir. p. 174) erwähnt im Hause des Niccolò di Cosimo Ridolfi viele antike Köpfe aus Marmor und Bronze, darunter den Kopf einer Frau, eines Philosophen und eines Euripides, ferner ein altes Bronzerelief mit der Kreuzabnahme.

185. *1551, Ende Juni.* Vasari spricht in dem Briefe v. 20. Juni an Lor. Ridolfi die Absicht aus, in 4 Tagen nach Arezzo abzureisen (VIII, 298).

186. *1551, 3. Juli.* Kontrakt mit Nanni di Baccio Bigio, dem der

Bau des Ponte S. Maria übertragen wird. (VII, 234 u. n. 1.; Podestà Documenti in Buonarroti 1875.)

187. *1551, 10. Juli.* Ammanati erhält für seine Arbeiten in der Kapelle del Monte in S. Pietro in Montorio 550 Scudi (Addi X di luglio scudi cinquecento di oro in oro a m[ro] Bartolommeo scultore fiorentino a buon conto della pittura (sic!) et scultura et altri lavori per la cappella et fabrica della sepoltura di San Pietro Montorio. Rom, Staatsarchiv l. c. fo. 49 a.)

188. *1551, 23. August.* Holz für die Errichtung des Altares in der Kapelle u. den neuen Zimmern im Belvedere wird gekauft.

Addì 23. di agosto. A m[o] Scipio Perotti per prezzo di 500 tavole di castagno et due tavoloni di noce tutto comprato dal su[to] (?). Pacefiei per uso del cortile delle statue le tavole et li tavoloni per far l'altare della capella delle stanze nuove del corridore scoperto scudi trentuno bai. 30 (l. c. fo. 53 b).

Wahrscheinlich ist Vasaris Tafelbild der Berufung der Söhne des Zebedäus für die Kapelle des Palastes entstanden und mag in dieser Zeit begonnen worden sein. Er konnte keine Bezahlung für die Tafel erlangen (VIII, 312). Erst 1561 gelang es ihm nach vielen Verhandlungen, sie wieder ausgeliefert zu erhalten; sie diente dann als Mittelbild des Altares, den er in der Pieve zu Arezzo errichtete (jetzt in der Badia).

189. *1551, Oktober,* Michelangelo entwirft die Fassade eines Palastes, den Julius III. neben S. Rocco errichten will. Das Modell dazu führt ein Werkmeister der Fabbr. S. Pietro, Bast[o] Malenotti, aus; Pius IV. schenkte es 1560 dem Großherzog Cosimo (VII, 233 und n. 1; Podestà im Buonarrotti 1875).

190. *1551, 8. November und 6. Dezember.* Cosimo erteilt dem provveditore della fortezza Franc[o] di Ser Jac[o] Anordnungen bezüglich Malereien, die der Maler Giorgio mache. („De lavori che fa Giorgio pittore et che fa fare, non habbiamo che dirvi altro se non che tutto sta bene." „Per obviare che il fuoco della fonderia non facci danno a quelle pitture che fa Giorgio pittore, facciassi a quella Torre un vespaio di tegoli in modo, che vi si possa sotto gettare dell' acqua et sia mattonato di sopra et cosi non farà danno." Strozziana filza 23; Gaye II, 361.) Um welche Arbeiten es sich handelte, ist nicht bekannt. Denn daß sich diese Sätze auf einen anderen als Vasari beziehen, ist wohl nicht zu denken. Eher konnte die Jahreszahl (1551 statt 1561?) falsch sein.

191. *1551.* Aufdeckung der Grundmauern des Pal. della Signoria in Florenz, die Vasari sehr kräftig findet. (I, 290, Vita di Arnolfo).

Liegt hier ein Druckfehler in der Jahreszahl vor?

192. *1552, 3. Oktober.* Grabmal in S. Pietro in Montorio.

Addi 3 di ottobre scudi cento d'oro per poliza del signor Thesoriere generale di N. S. a m[o] Giorgio Vasari pittore a buon conto del parapeto che fa alla cappella di S. Pietro Montorio di marmo (fabbr. 1552, fo. 41 a).

193. *1552, 12. Dezember.* Tod des Giovio. Er wird am 13. Dezember in S. Lorenzo beigesetzt. Das Grabmal mit dem Bildnis von Fran-

cesco da Sangallo) wurde erst am 15. März 1575 aufgestellt (Lapini Diarium 109 f.).

194. *1553, Frühjahr.* Vasari in Rom an den Bischof Bernardetto Minerbetti von Arezzo (VIII, 299).

Vasari schickt die Zeichnung zu einer allegorischen Gestalt der Geduld, die er unter Mithilfe Michelangelos entworfen hat und erklärt sie; das Motto Diuturna tollerantia rührt von Annibale Caro her.

Minerbetti war im Juni 1552 in Rom gewesen und hatte sowohl mit Michelangelo als mit Vasari verkehrt; ersterem trug er eine Frau für seinen Neffen an. (Le Lettere di Michelangelo B. 382).

195. *1553, Frühsommer.* Vasari weilt anscheinend für kurze Zeit in seinem Hause in Arezzo, wo er in Bequemlichkeit und Ruhe ertrinkt (dove io affogavo nelle commodità e nella quiete, VIII, 300).

Während dieser Zeit malte er einen Christuskopf für den Erzbischof von Pisa, der sich dafür durch Minerbetti bedanken ließ (VIII, 300).

196. *1553, Sommer.* Nach der Rückkehr von Arezzo trägt der Papst Vasari auf, Kartons für die Fresken der Vigna zu zeichnen. In dem Briefe an Minerbetti (s. u. Nr. 197) erwähnt er folgende Darstellungen: 1. Ceres auf dem Schlangenwagen der mit Getreide bedeckt ist, Frauen, Kinder und Priester, die der Göttin die Erstlinge darbringen und Weihrauch opfern. 2. Bacchus mit Trauben, Weinlaub und Thyrsusstäben, um ihn Silen, Priapos, Satyrn, Silvanus und Bacchanten. 3. Alle Quellgöttinnen, die opfern, neben Brunnen und Bächen mit Blumen (?)

Vasari befürchtet, diese Entwürfe auch selbst ausführen zu müssen.

Der Papst hat die Absicht, alles dies in einer prunkvollen Loggia malen zu lassen, die mit den prachtvollsten Marmorsorten verkleidet ist (VIII, 300).

197. *1553, Sommer.* Vasari in Rom an Bischof Minerbetti in Arezzo (VII, 300).

Vasari ist nach seiner Rückkehr lebhaft mit Entwürfen für Fresken in der Villa di Papa Giulio beschäftigt und befürchtet im Sommer nicht nach Arezzo kommen zu können. Der Bischof hat den Entwurf einer Allegorie der Enthaltsamkeit als Gegenstück zu der Geduld gefordert. Vasari gibt an, wie er sich die Gestalt vorstellt und verspricht über die Darstellung sich mit Michelangelo zu beraten.

198. *1553, 16. Juli.* Es erscheint Condivis Vita di Michelangelo, Julius III. gewidmet.

199. *1553, Herbst.* Verhandlungen zwischen Vasari und Herzog Cosimo wegen des Übertrittes in die herzoglichen Dienste. Nach der Selbstbiographie ging die erste Aufforderung vom Herzog aus, als er im Sommer oder Herbst 1550 das eben vollendete Martyrium des hl. Sigismund besichtigte (VII, 694). Vasari hatte sich aber in Briefen an seine Freunde immer dem Herzog auf das Angelegentlichste empfohlen und sehr deutlich durchblicken lassen, daß er den Dienst des Papstes gerne verließe (Brief an Fr. Bonanni v. 18. Mai 1550: VIII, 296). Aus dem zweiten erhaltenen Briefe an Minerbetti spricht schon eine starke Unzufriedenheit mit

den römischen Verhältnissen. Doch hielt ihn damals die Aussicht auf Fresken in einer zu erbauenden prachtvollen Loggia, die aber bald zunichte geworden zu sein scheint. Im September scheint dann Vasari dringlicher geworden zu sein. Minerbetti, Serristori und Ricasoli bilden die Vermittler zwischen Vasari und dem Herzog. Der Plan war, daß der Günstling des Herzogs, der Kämmerer Sforza Almeni, den Maler nach Florenz berufen sollte, um sich die Fassade seines neuen Palastes von ihm dekorieren zu lassen. Diese Einladung beantwortet Vasari mit einem Briefe vom Anfang Oktober 1553 (VIII, 304). Die Bedingungen, die er stellte, gibt er Ricasoli in einem Briefe, der in der zweiten Hälfte oder Ende September geschrieben sein muß, bekannt. Dieser eröffnete günstige Aussichten, riet aber zur Geduld. Das kann man aus dem zweiten Briefe Vasaris an Ricasoli (VIII, 301, Nr. XLV, der Reihenfolge nach hinter XLVI anzuordnen) von Oktober ersehen. Durch Serristoris Eingreifen erklärt sich der Herzog mit der Berufung Vasaris zufrieden. Vasari vollendet die Arbeiten, die er in Rom angefangen hat; am 26. November schreibt er an Almeni, daß er sein Gepäck schon nach Arezzo abgeschickt habe (VIII, 314).

Reihenfolge und Datum der Briefe, die sich auf diese Angelegenheit beziehen, wie folgt:

Ende September:	Vasari	an	Ricasoli,	Antwort	auf	dessen	Brief.	VIII, 302.
Anfang Oktober:	„	„	„	„	„	„	„	VIII, 301.
Vor dem 14. Okt.:	„	„	Almeni	„	„	„	„	VIII, 304.
14. Oktober:	„	„	„	„	„	„	„	VIII, 306.
ca. 14. Oktober:	„	„	Ricasoli	„	„	„	„	VIII, 305.
Zwischen 19. u. 26. Oktober:	„	„	Almeni	„	„	„	„	VIII, 307.
26. Oktober:	„	„	Minerbetti					VIII, 310.
10. November:	„	„		Antwort.				
26. November:	„	„	Almeni					VIII, 313.

Alle im Riccardianus überliefert.

200. *1553, Herbst.* Vasari dekoriert zwei Loggien für Bindo Altovito (fui forzato non potendogli mancare), eine auf seiner Vigna (fuori di Porta Angelica verso S. Lazzero alla porta manca Baglione 12), eine zu ebener Erde in dem Palaste am Ponte S. Angelo. In demselben Palast malte er an der Decke eines Saales 4 Fresken, die die Jahreszeiten darstellen (VII, 695). Die Loggia des Palastes malte er im Oktober/November („la loggia cammina a furia,“ 26. Oktober an Almeni VIII, 311; mi ha fatto oggi finire il cielo della volta di M. Bindo, 10. November 1553 an Minerbetti VIII, 313; una loggia in casa sua in sul fiume di Tevere, la quale ho avuto a fare lavorare di stucco e dipignerla di mia mano in spazio di tre settimane 26. November an Almeni VIII, 314). Die anderen beiden Objekte könnten auch früher entstanden sein.

201. *1553, Oktober.* Sforza Almeni wendet sich an Vasari mit der Bitte um den Entwurf zu einer Ausmalung der Fassade seines Palastes. Vasari verspricht ihn zu liefern und erklärt sich, als Almeni ihn darum

ersucht, bereit, sie selbst auszuführen, obwohl ihm das Freskomalen wegen seines Seitenstechens schlecht bekommt. Zwischen 19. und 26. Oktober gehen eine flüchtige Skizze und ein ausführliches Programm ab. Michelangelo hat die Skizze gesehen und mehr die Absicht des Auftraggebers, die Stadt mit Arbeiten, welche der Öffentlichkeit zugute kommen, als die außergewöhnlichen Ornamente, die bizarre Einteilung und die Menge der Figuren gelobt. Der Herzog ist mit dem Entwurfe zufrieden (VIII, 305—314).

202. *1553, 4. November.* Vasari drückt der Francesca Salviati de' Medici sein Beileid aus zum Tode ihres Bruders, des Card. Giovanni Salviati, der am 28. Oktober in Gualdo gestorben war und im Dom von Ferrara begraben wurde (Ciacconius III, 407; VS VIII, 311).

203. *1553, November oder Dezember.* Antonio Montalvo, Mundschenk des Herzogs Cosimo, dem der Entwurf für die Fassade Almenis gefallen hat, wendet sich an Vasari mit der Bitte um einen ähnlichen für sein Haus. Vasari schickt zunächst nur das Programm und verspricht eine Zeichnung für den Fall, daß Montalvo sich mit jenem zufrieden erklärt (VIII, 314).

Dieser Brief trägt nur den Vermerk: Di Roma. Ein Datum fehlt. Die Zeichnung, die Vasari liefern hätte sollen, kann nicht für den Palast Montalvos bestimmt gewesen sein, den Ammanati im März 1568 (Lapini 158) im Borgo degli Albizzi begann, und sollte wohl zur Dekoration eines Zimmers dienen, das Montalvo, der sich erst am 26. September 1557 mit der Hofdame der Herzogin Eleonora, Donna Giovanna di Ghevara, verheiratete und 1554 erst 27 Jahre alt war (cf. Jod. del Badia in Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze disegnate e descritte da Riccardo ed Enrico Mazzanti e Torquato del Lungo, Fir. Ferroni 1876 Parte prima), vom Herzog zu zeitweisem Gebrauche erhalten hatte. Die Fassade wurde nicht ausgeführt. Vasari blieb mit ihm in guten Beziehungen; ein undatierter Brief Borghinis an Vasari spricht über eine Impresa, die der letztere für ihn machen sollte und zu der er sich ein Programm von seinem Freunde erbat. (Lett. pitt. I, 248).

204. *1553, Dezember (?).* Vasari macht ein Modell für die Kapelle der Familie Montaguti in den Servi in Florenz, das sich durch eine Art der Lichtführung auszeichnet, über die Michelangelo erstaunt gewesen sein soll (VIII, 319 f).

205. *1553, Dezember.* Vasari verläßt Rom und geht von da nach **Arezzo** (Brief vom 1. Jan. 1554 an Borghini), um sich auszuruhen. Hier führt er für Minerbetti die Allegorien der Geduld (jetzt im Pal. Pitti) aus, die er ein Jahr früher in Rom skizziert hatte (s. Nr. 174 u. 197; VII, 696). Vasari scheint in der folgenden Zeit öfter zwischen Arezzo und Florenz hin- und hergereist zu sein, bevor er sich an dem letzteren Orte dauernd niederließ. Bald nach seiner Rückkunft von Rom stellte er sich in Florenz dem Herzog vor und betrieb die Aufhebung des Bannes, der auf Cristofano del Borgo lastete. Die Nachricht davon erhielt er in Arezzo, kam bald darauf mit jenem nach Florenz und

wohnte mit ihm im Hause des Bernardetto de' Medici. Cristofano führte nach Vasaris Skizzen und mit dessen Hilfe die Fassade für Sforza Almeni aus (VII, 696, VI, 230—8). Bis zu seiner Abreise nach Arezzo (ca. 27. Juni) arbeitete Vasari an diesem Werke (VIII, 317). Am 20. August ist er in **Florenz**. Im Januar 1555 übersiedelte er mit seiner Familie dorthin. Wann er sich mit den Vorbereitungen zu der Ausmalung der neuen Räume im Palazzo Vecchio beschäftigt hat, in welchen Teile des Jahres der Aufenthalt in Cortona fällt, während dessen er nach seinen Entwürfen die Decke und die Lünetten der Jesuitenkirche durch Gherardi ausmalen ließ und Modelle und Zeichnungen zu dem Bau der Madonna nuova lieferte, ist nicht sicher zu bestimmen. Die Hebung der Decke in der Sala degli Elementi wird er wohl schon im Frühjahre angeordnet haben, weil er sie sowohl im Leben Gherardis als auch in der Selbstbiographie vor der Reise nach Cortona erwähnt, und weil sie längere Zeit zu ihrer Ausführung beanspruchte. Der Aufenthalt in Cortona kann entweder zwischen den 27. Juni und den 20. August (in diesem Falle hätte Vasari den zweimonatigen Urlaub, den ihm der Herzog erteilte, nicht ausgenützt) oder in den Herbst fallen. Letzteres kommt mir wahrscheinlicher vor. Gibt man der ersteren Möglichkeit den Vorzug, so ist nicht einzusehen, warum Vasari nicht schon im Sommer nach Florenz übersiedelt ist. Außerdem bringt er den Aufenthalt in Cortona mit der Übersiedlung in unmittelbare zeitliche Verbindung: laquale opera del Gesù finita tornai a Fiorenza con tutta la famiglia l'anno 1555 al servizio del duca Cosimo (VII, 697; ebenso VI, 239).

206. *1553.* Vasari malt das Altarbild für S. Giovanni decollato zu Rom mit der Enthauptung des Täufers (VII, 695).

Das Bild befindet sich noch am ursprünglichen Platze und ist gestochen.

207. *1554, 4. Januar.* Vasari in Arezzo an Borghini in Florenz. (Orig. Uff.; Gaye II, 396; VS VIII, 319, 1555 datiert. Ebenso Scoti 55.)

Vasari bittet Borghini, den Spedalingo v. S. M. Nuova, D. Isidoro und D. Ilarione, seinen Bruder, zu bestimmen, daß sie Matteo Montaguti zureden, das Modell für die Kapelle Montaguti in den Servi, das Vasari in Rom ausgeführt und an den Bruder des Benedetto Montaguti in Florenz gesendet hat, ausführen zu lassen. Der Entwurf Vasaris scheint abgelehnt worden zu sein.

Der Brief trägt das Datum MDLIIII. Milanesi nimmt florentinische Datierungsweise an und verlegt ihn nach 1555. Das erlaubt aber der Inhalt nicht. Vasari konnte eine Wendung wie die folgende: Ecco Sig. spedalingo mio, Giorgio vostro tornato da Roma, libero dalle cure di Giulio III, avendo spedito e Montorio e la Vigna unmöglich ein Jahr nach seiner Abreise schreiben, nachdem er Florenz und Borghini kurze Zeit vorher mehrere Male besucht hatte. Für eine Reise Vasaris nach Rom im Herbste 1554 liegt gar kein Anhaltspunkt vor.

208. *1554, 24. Januar.* Das Heer des Herzogs Cosimo verläßt unter der Führung des Marchese v. Marignano Florenz (Lapini).

209. *1554, Frühjahr.* Fassade Almeni. Entwurf VIII, 307—10 (Einzelheiten später geändert). Ausführung genau beschrieben VI, 231—7.
Über den Eindruck: das hohe Lob, das Frosino Lapini dem Werk in einem Briefe an Ant° Gianfigliazzi vom 28. Sept. 1554 spendet (Lett. pitt. I, 67 ff.).

210. *1554, Ende April.* Michelangelos Neffen wird ein Sohn geboren. Vasari gab in einem nicht erhaltenen Schreiben Michelangelo von der prunkvollen Taufe Bericht (con onorato corteo di donne nobilissime l'avevano accompagnato al battesimo rinnovando il nome del Buonarroto, VII, 235; letzteres nach dem Wunsche Michelangelos, Lett. 299). Michelangelo brummt in seiner Antwort an Vasari über den unnützen Aufwand des Neffen (Lett. 533).

Vasari hat diesen Brief in das Leben des Michelangelo eingerückt, ihn aber mit dem vom 22. Aug. 1550 (Lett. 530) verschmolzen. Daß Michelangelo über die Geburt des Großneffen hocherfreut war, geht aus Lett. 300 hervor.

211. *1554, 28. April.* Enthüllung des Perseus von Benvenuto Cellini (Lapini 111).

212. *1554, 25. Mai.* Die Operai des Domes von Arezzo bestellen bei Giuliano d'Agnolo das Chorgestühl für den Dom nach Zeichnungen Vasaris. (Anno 1554 a di 25. maggio gli operai del vescovado allogano a m° Giuliano di Baccio d'Agnolo Baglioni architetto fiorentino il coro della cattedrale, di legname di noce, secondo il disegno fatto da messer Giorgio Vasari, da campirsi infra due anni. Arch. dell' Opera della Cattedrale d'Arezzo; VS V, 359 u. n. 1).

213. *1554, 4. Juli.* Vasari in Arezzo an Simone Botti in Florenz (Arch. mediceo F. 46; Gualandi N. Racc. I, 42; VS VIII, 317 mit verbesserter Lesung).

Simone Botti scheint Vasaris Bankier gewesen zu sein und mit ihm gemeinsam Geldgeschäfte gemacht zu haben. Der vorliegende Brief handelt von Summen, die beide in Arezzo, Cortona und Rom ausständig haben. In Rom ist Andrea della Fonte Vasaris Schuldner. Die Not auf dem Lande sei groß; Vasari schreibt, er müsse den Bauern den Samen zur Aussaat vorstrecken; sein Vieh wolle er verkaufen.

214. *1554, 2. August.* Die Nachricht von dem Siege der Florentiner über die Sienesen bei Scanagalli kommt nach Florenz. Der Herzog gelobt die Errichtung einer Säule bei SS. Trinità. (Lapini 113).

215. *1554, 20. August.* Vasari in Florenz an Michelangelo in Rom (Lett. pitt. III, 74; VS VIII, 319).

Vasari hat gehört, daß Michelangelo mit der Bauleitung von S. Peter Verdruß gehabt habe und ladet ihn dringend ein, nach Florenz zu kommen. Der Überbringer des Briefes ist Sebastiano Malenotti, derselbe, der das Modell des Palastes von S. Rocco für Michelangelo gemacht hat.

216. *1554, Herbst.* Vasari in **Cortona.**

Fresken im Gesù (VII, 697, VI, 238). V. revidiert die Zeichnungen und Modelle zu S. Maria nuova (VII, 697).

217. *1555, 23. März.* Tod Papst Julius' III.

218. *1555, 18. April.* Friedensschluß zwischen Cosimo und den Gesandten von Siena (Lapini, Diario 116).

219. *1555, 8. Mai.* Tod des Tasso (III, 353). Vasari erhält die Oberleitung sämtlicher Arbeiten im Palaste (VII, 698). Die Ausmalung des großen Saales wird ins Auge gefaßt. Vasari hat Zeichnungen und Pläne für die Umgestaltung des Palastes zu liefern und läßt ein großes Modell aus Holz zimmern.

220. *1555, Januar.* Vasari übersiedelt mit seiner ganzen Familie (Frau und Mutter) und mit Cristofano Gherardi nach Florenz. (VII, 697; Scoti 57 n. 1).

221. *1555 bis 1558, Juli.* Vasaris Arbeit als Maler und Dekorateur und seit Tassos Tode als Architekt hat sich in dieser Zeit auf das Appart[to] di Leone und degli Elementi beschränkt. Das letztere war von seinem Vorgänger in Angriff genommen worden, die Umgestaltung des ersteren wohl beschlossen, bevor Vasari in herzogliche Dienste trat. 1554 wurden die Decken der Säle der Elemente, der Ops und Ceres, vorbereitet, 1555 unter starker Beteiligung Docenos ausgemalt. Unterdessen läßt Vasari in den Gemächern des ersten Stockes Maurerarbeiten ausführen. Diese beziehen sich wohl weniger auf die Ausführung von Zwischenmauern als auf die Ausgleichung des Niveaus im Raume, den Bau von Stiegen und die Hebung der Decken. Anfang 1556 hatte Vasari schon das Zimmer des Lorenzo vecchio fast fertig gemalt. Der Fortschritt wurde durch Geldstockungen unterbrochen. Langsam wurden auch die Teppiche in Angriff genommen (Wagen der Kybele 1557); im Hof wurde der Brunnen (mit Verrocchio's Knaben ?) aufgestellt. Die einzelnen Teile wurden erst spät fertig. Im Juni 1559 arbeitete Vasari in der Sala di Clemente, 1561 noch immer hier und im Zimmer Leo X.; jetzt erst wurde die Decke für den Terazzo di Giunone in Angriff genommen, die oberen Gemächer wohl 1558/9 im wesentlichen fertig. Die Restaurationsarbeiten begannen sich auch auf die Scala grande auszudehnen. Ob unter der Scala grande (VIII, 323) die Cronacas oder die Vasaris zu verstehen sei, ist zweifelhaft.

222. *1555/56.* Bis zum Tode Docenos wurde in folgenden Sälen gearbeitet (VI, 239—243) vgl. a. die Ragionamenti:

Sala degli Elementi (Doceno: Impresen, Festons, einzelne Figuren in der Geburt der Venus nach Vasaris Kartons, die 3 Kyklopen, 6 Ovale in Helldunkel mit den Darstellungen in Bronzefarbe, Merkur und Pluto zwischen den Fenstern).

Camera della dea Opi (Doceno: an der Decke die 4 Jahreszeiten, Festons, auf dem Mittelbild die Löwen, die den Wagen ziehen).

Sala di Cerere (Doceno: Putten und Festons in den Ecken; Mittelbild nach Kartons von Vasari, während dessen Krankheit).

Sala di Giunone (Doceno: Stuckdekorationen nach Entwürfen Vasaris, Fresken auch der Erfindung nach von Doceno).

223. *1556, 4. April.* Tod des Cristofano Gherardi. Vasari ließ ihm

ein Grabmal mit der Büste setzen und gibt das Epitaph am Ende der Vita Docenos mit Irrtümern in der Angabe des Alters (VI, 244 u. n. 2).

224. *1556, 23. April.* Vasari in Florenz an Cosimo in Pisa (Orig. Arch. Med.; Gaye II, 403; VS VIII, 321).

Vasari meldet den Tod des Doceno und berichtet über den Stand der Arbeiten im Palast wie in Pitti. Danach gehen die Zimmer im zweiten Stockwerke des Palastes der Vollendung entgegen. Die Malereien scheinen vollendet, die Vergolder und Stukkatoren sind am Werke. Vasari malt in den Gemächern des ersten Stockwerkes, besonders im Zimmer des Lorenzo vecchio, wo nur eine Historie fehlt. Über die Umbauten ist wenig Klarheit zu erlangen: an verschiedenen Orten wird durchgebrochen, Stiegen werden gebaut. Die Gallerie in dem Salone ist leicht ausführbar. An der Stiege zwischen dem App^{to} di Leone und degli Elementi wird gemauert. Vasari ist erfreut, überall altes, tragkräftiges Mauerwerk zu finden, das die Umgestaltung erleichtert. In Pitti herrscht ein Chaos. Die Wasserleitung ist vollendet. Die Vase aus Porphyr wird poliert, an der zweiten haben die Steinmetzen begonnen.

225. *1556, 19. September.* Bei einer Darstellung des Spieles vom hl. Johann und Paul in S. Francesco zu Arezzo verbrennt ein Baldachin der Fraternità, den Domenico Pecori bemalt hatte. Vasari, der das Ereignis, bei dem der Darsteller des Gottvater verbrannte und viele Personen erdrückt wurden, erwähnt, dekorierte den neuen Baldachin (III, 223 und n. 3).

226. *1557, 2. Januar.* Pontormo wird in SS. Annunziata begraben (VI, 288 n. 1).

227. *1557, 12. Mai.* Vasari in Florenz an Cosimo (Orig. Uff.; Gaye II, 419; VS VIII, 324). Die Arbeit in den unteren Gemächern (zweifelhaft, ob das Appartamento di Leone X oder das des Herzogs gemeint ist) droht zu stocken, weil Francesco di Ser Jacopo seit 3 Wochen keinen Lohn auszahlen will.

228. *1557, 30. Mai.* Vasari in Florenz an Cosimo (Gaye II, 419; VS VIII, 325).

Schickt ein Schreiben Michelangelos, Vas. möchte den Brunnen im Hofe des Palastes bis zum Johannistag vollenden; fragt an, woher er den Marmor für das Becken beschaffen soll.

Dankt für das neue Haus, das ihm der Herzog für sich und seine Familie geschenkt hat.

229. *1557, 3. Juli.* Der Herzog wird durch den Gesandten Karls V. Ficarola in den Besitz von Siena gesetzt (Lapini 118).

230. *1557, 13. September.* Arnoüberschwemmung. Einsturz des Ponte a S. Trinità und des Ponte alla Carraja. Der Herzog setzt einen Ausschuß für die Reinigung der Stadt ein (Lapini 119; VS I, 578).

231. *1557, 24. Dezember.* Der Teppichweber Gio. di Bastiano Sconditi liefert einen Teppich mit der Geschichte der Göttin Kybele ab, der von Vasari oder Stradanus entworfen war (Conti 50).

Nach *1557.* Vasari legt im Pal. de' Capitani della Parte Guelfa eine Stiege an, welche zu dem großen Hauptsaale führt, in dem

auf Befehl des Herzogs das durch die Überschwemmung arg beschädigte Archiv des Monte geborgen wurde, und zieht in diesem Saale eine Felderdecke ein, die auf kannellierten Pilastern ruht (VS II, 380; Fabriczy Brunellesco 297 f.).

233. *1558, 8. April.* Vasari in Arezzo an Borghini in Florenz (Gaye II, 325; VS VIII, 325).

Vasari schickt den Esel und den Treiber, den ihm Borghini geliehen, zurück.

Will sogleich nach Ostern nach Florenz zurückkehren.

234. *1558, 19. April.* Testament des Vasari, später annulliert (Gaye II, 503).

235. *1558, 30. Mai.* Bandinelli empfiehlt sich dem Herzog für den Bau seines Palastes in Pisa (Gaye III, 4).

236. *1558, Juli.* Umbau des Palastes in großem Stile beschlossen. Vasari macht zuerst Zeichnungen, dann Modelle. Die Anlage der großen Treppe, die Ausstattung der Gemächer des Herzogs und der Herzogin mit Teppichen, Decken und Fresken, die Ausmalung des großen Saales wird in den Plan hineingezogen. An allen diesen Unternehmungen wird in den nächsten 13 Jahren gearbeitet. Zum großen Saal bringt Vasari 1560 ein Modell von Michelangelo in Rom mit, der die Hebung der Decke empfiehlt, 1563 wird die Hebung und Herstellung der Decke in Angriff genommen, die 1565 vollendet ist; nach einer Pause von etwa 2 Jahren beginnt Vasari 1567 die Fresken und führt sie in Unterbrechungen bis 1572 (Jan.) aus. Der Bau der Treppe fällt in das Jahr 1560/1, im Frühjahr 1561 werden die Decken in den Zimmern der Herzogin ausgeführt (Stradanus' Penelope ist schon im November fertig). Länger zieht sich die Ausstattung mit Teppichen hin. Im Dezember 1566 werden erst die Kartons für die Cyrustapeten für Cosimo, im Mai 1565 die für die Gualdrudatapeten für seine Gemahlin abgeliefert. Für das scrittojo des Herzogs sucht Vasari schon im April 1560 antike Bronzen; 1563 werden die Kästen hergestellt, welche die Kosmographie des Ign. Danti tragen sollen. Die Hochzeit des Francesco verursachte die Ausmalung des Hofes und die Stukkierung der Säulen. Eine Anzahl von Nachrichten über kleine Räume, die man nicht lokalisieren kann, bleibt übrig.

237. *1558, 3. Juli.* Vermählung von Cosimos Tochter Lucrezia mit Alfonso d'Este, dem Erstgeborenen des Herzogs von Ferrara. Die Trauung findet in der Kapelle des Palastes (Lapini 121 fügt hinzu: dov'è la salotta dipinta su in palazzo del Duca) statt.

238. *1558, 3. Juli.* Vasari in Florenz an Borghini in Poppiano (?). (Gaye III, 6; VS VIII, 326). Hat das Modell des ganzen Palastes begonnen und bittet ihn rasch zurückzukehren, weil er seines Rates mehr denn je bedürfe und weil sich auch der Herzog nach ihm erkundigt habe.

An dem Modell arbeitete Vasari nach II, 439 sechs Monate.

239. *1558, 23. Juli.* Die Fresken Pontormos in der Chorkapelle

von S. Lorenzo, die Bronzino vollendet hatte, werden enthüllt. (Lapini 121; VS VIII, 284—7).

240. *1558, 14. Dezember.* Vasari in Florenz an Borghini (Gaye III, 7; VS VIII, 326). Vasari schickt eine Abbildung des Eremo von Camaldoli für einen französischen Kapitän und bittet Borghini, ihm die Skizzen zu dem ersten Teil der Ragionamenti zurückzuschicken, weil der Herzog sie sich in Pisa während seines Augenleidens vorlesen lassen will.

241. *1559, 4. Jänner.* Vasari in Florenz an Cosimo in Pisa. (Gaye III, 10; VS VIII, 327.) Bestätigt den Empfang eines herzoglichen Reskriptes, das auf eine Anfrage Vasaris wegen der Fresken im Saal Klemens VII. geantwortet haben muß (sol resta che il vescovo di Cortona [Ricasoli] si ricorda dello sposalizio di Marsilia quanto il Cavalier Rosso, imperò supplisca in cambio suo Mons. de' Tornabuoni).

Die Abschrift des ersten Teiles der Ragionamenti ist vollendet; die endgültige Redaktion steht aus, damit der Herzog streichen und zufügen könne. Er arbeitet an dem zweiten Teile. (Io ho finito di far trascrivere il dialogo delle stanze di sopra; il quale l'ho condotto cosi sbozzato, si può dire, a cagione che V. E. possa secondo il suo giudizio levare ed aggiungere. Se V. E. vuole che io lo mandi a Quella, intanto che io distendo questo delle stanze di sotto, un anno basta; il Guidi ne ha udito parte).

242. *1559, 10. Jänner.* Grundsteinlegung zu der Pescheria am Ponte Vecchio. Nach 3 Monaten war sie vollendet. Sie mußte 1565 beim Bau des Corridors, der Pitti und Uffizien verbindet, abgetragen werden (Lapini 123).

243. *1559, 8. März.* Vor Florenz werden die Bücher, die auf dem Index standen, verbrannt. (Moisè, S. Croce 446).

244. *1559, 15. März.* Die Kanzel Donatellos mit der Passion Christi wird auf 4 Porphyrsäulen in S. Lorenzo aufgestellt. (Die zweite folgt im Dezember 1565. Lapini 123. Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo S. 6. Cianfogni Mem. istor. dell' Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze II, 179). Am 14. Juli 1564 hielt Varchi bei der Totenfeier Michelangelos auf ihr seine berühmte Rede. (VS VII, 313; Gaye III, 139; Semrau 6 n. 4).

245. *1559, Anfang Mai (oder Ende April).* Grundsteinlegung zum Pal. v. Caprarola (Brief des M. Tomaso del Giglio in Rom an Kardinal Farnese: Ronchini, I due Vignola, Atti e Memorie 1863 I, 362).

246. *1559, 3. Juni.* Die Leichen des magnifico Lorenzo und Giuliano werden aus der alten in die neue Sakristei von S. Lorenzo übertragen und in Marmorsärgen beigesetzt. (Lapini 124).

247. *1559, 10. August.* Heiligengeistmesse in S. Maria del Fiore, weil Cosimo in den Besitz des ganzen sienesischen Gebietes gelangt ist (Lapini 125).

248. *1559, 14. August.* Der Maestro generale di Altopascio berichtet an den Herzog, daß ein Ausspruch Vasaris in Lucca Unwillen erregt habe. Der lucchesische Gesandte habe ihn gefragt, weshalb er ein

Feld weiß gelassen habe, worauf dieser antwortete: um Lucca hineinzusetzen. Dem, der das erzählte, habe der General erwidert, daß die Unvorsichtigkeit und Leichtfertigkeit eines Malers nicht die geringste Beachtung verdienen (Gaye III, 15).

249. *1559, Oktober bis 1560, April.* Briefwechsel und Verhandlungen zwischen den Konsuln und Räten der florentinischen Kolonie in Rom, sowie Michelangelos einerseits und dem Herzog Cosimo andrerseits (Gaye Cart. III, 16). Die genannten Konsuln bitten den Herzog, er möge Michelangelo gestatten, ihnen bei dem Bau ihrer Kirche in Rom behilflich zu sein, was der Herzog bereitwillig zugesteht. Michelangelo legt ihnen verschiedene Entwürfe vor, einer wird ausgesucht und in einer Reinzeichnung an den Herzog gesendet, der ihn billigt und Michelangelo ersucht, die Oberaufsicht über den Bau zu übernehmen. Über die Pläne fanden dann weitere Beratungen zwischen dem Herzog und Tiberio Calcagni, den Michelangelo im März 1560 mit Zeichnungen nach Pisa gesendet hatte, sowie zwischen Michelangelo und Vasari in Rom statt. Der Herzog ist mit allen Vorschlägen Michelangelos einverstanden.

250. *1559.* Stradanus arbeitet nach Skizzen Vasaris an den Kartons für Teppiche mit den Fabeln des Saturn und der 3 Parzen (VII, 617, VIII, 42 f. Conti l. c. 50 f.). Vasari nennt in den Ragionamenti (VIII, 42 f.) folgende Darstellungen: 1. Saturn umarmt Phyllira und wird von Ops überrascht; in der Landschaft empfiehlt Thetis ihren Sohn Achilles an Chiron, den Sohn Phylliras. 2. Triumph des Saturn, dessen Schlangenwagen von dem Serpentarius, Vesta, dem König Picus. Chioni (?) und alleg. Fig. umgeben ist; unten (weiter am Fries) die Parzen. Dieses wahrscheinlich der Teppich mit der storia di Saturno e delle tre Parche, der am 31. Mai 1559 abgeliefert wurde. (Conti l. c. 50 f. Stiche von P. J. Furnius).

In dem gleichen Jahre arbeitet Stradanus an den Kartons für die fünf Zimmer im unteren Geschosse, die der Herzog bewohnte und die dem David, Salomo, Cyrus und anderen gewidmet waren (VS VII, 617; Conti l. c.; Orbaan l. c. 47).

251. *1560, 30. Jänner.* Giovanni de' Medici. der zweite Sohn Cosimos, wird zum Kardinal kreiert (Lapini 126).

252. *1560, März/April.* Vasari begleitet den Kardinal Giovanni de' Medici auf dessen Reise nach Rom. Von dieser Reise haben sich 12 Briefe erhalten:

An Herzog Cosimo aus Siena 5. (?) März (Orig. Uff.; Gaye III, 25; VS VIII, 349, falsch datiert).

An Antonio de' Nobili aus Siena 21. März (Orig. Flor., Staatsarch.; VS VIII, 349 falsch datiert).

An Borghini aus Bolsena 23. März (Orig. Uff.; Gaye III, 26 [21. März 1560]; VS VIII, 350 falsch datiert).

An Ant. de' Nobili aus Rom 29. März (Orig. Staatsarch.; VS VIII, 328).

An Borghini aus Rom 29. März (Orig. Uff.; Gaye III, 27; VS VIII, 329).

An Herzog Cosimo aus Rom 9. April (Orig. Staatsarch.; Gaye III, 29; VS VIII, 330).

Dazu Antwort Cosimos aus Pietrasancta v. 19. April (Gaye III, 31; VS VIII, 332).

An Borghini aus Rom 9. April (Orig. Uff.; Gaye III, 32; VS VIII, 332).

An Borghini aus Rom 13. April (Orig. Uff.; Gaye III, 33; VS VIII, 332).

An Borghini aus Rom 18. April (Orig. Uff.; Gaye III, 34; VS VIII, 333).

An Ant. de' Nobili aus Rom 18. April (Staatsarch.; VS VIII, 334).
" " " " " " 20. " (" " " ").
" " " " " " 24. " (" " " 335).

Das Datum des ersten Briefes dürfte in den 20. März zu korrigieren sein. Der Kardinal zog in Siena am 21. März ein; Vasari konnte aus demselben Orte nicht gut am 5. an den Herzog schreiben: io sono in viaggio per Roma col Rev^{mo} e Illmo Cardinale vostro.

Die Reise ging über Colle di Valdelsa, Siena (21. März), Montoliveto, Pienza, Paglia (22. März), Bolsena (23. März), Bagnaia (24. u. 25. März), Ronciglione und Bracciano (26. März). Am 27. März kam der Kardinal in Rom an und vollzog am nächsten Tage seinen feierlichen Einzug.

Vasari hatte den Auftrag, mit Michelangelo alle die großen künstlerischen Unternehmungen, die der Herzog begonnen hatte, zu beraten. Zu diesem Zwecke führte er Zeichnungen und Modelle mit. Die Entwürfe zum Ponte Santa Trinità, zu dem großen Saale im Palaste und für die Fresken daselbst wurden besprochen. Verschiedenes aus den Gesprächen wollte Vasari in den noch nicht vollendeten Dialog, den er schon dem Herzog vorgelesen hatte aufnehmen. Außerdem ritt Michelangelo einmal mit Vasari nach S. Peter und erläuterte ihm das Kuppelmodell aus Holz, das sich in Arbeit befand.

Zweimal kam er mit Salviati zusammen.

Die Tafel für die Kapelle Julius' III. wurde ihm nach langen Verhandlungen mit dem Kardinal von S. Giorgio ausgeliefert.

Vasari scheint den Auftrag gehabt zu haben, ein Porträt Pius' IV. zu malen; es scheint aber nicht zustande gekommen zu sein.

Vasari war mit Geschäften aller Art überladen. Für den Herzog suchte er Bronzen für das scrittojo, für Borghinis Sammlung brachte er 60 Kupferstiche mit. Er verwendete sich für die Erwählung des D. Miniato Pitti zum General der Olivetaner, die der Herzog wünschte.

Ende April hatte er seine Angelegenheiten abgewickelt und wollte für ein paar Tage nach Arezzo gehen und am 30. April in Florenz eintreffen.

253. *1560, 30. Juli.* Grundsteinlegung zu dem Bau der Uffizien. Man begann mit dem Flügel gegenüber der alten Münze, der sich an S. Piero Scheraggio anlehnte (Lapini 129).

254. *1560, zw. 19. September bis Anfang Oktober.* Vasari in

Arezzo. Er hat viel mit der Ordnung seiner eigenen Angelegenheiten zu tun. Am 19. September schreibt er an Borghini (Gaye III, 38; VS VIII, 336), am 25. an Ant. de' Nobili (VS VIII, 336) und Borghini (Gaye III, 39; VS VIII, 337).

255. *1560, 25. September.* Vasari in Arezzo an Borghini in Florenz (Gaye III, 39; VS VIII, 337). Vasari hat die Steinmetzarbeiten für die Ausschmückung einer Familienkapelle in der Badia vergeben; die Kanoniker und Operai wollen ihn aber überreden, die Hochaltarkapelle zu übernehmen.

256. *1560, 27. September.* Vasari in Arezzo an Borghini in Florenz (Gaye III, 40; VS VIII, 337).

Borghini hatte Vasari brieflich gebeten, ihm jemand namhaft zu machen, il quale gli sarà guida in molti luoghi e lo raccomanderà a chi gli potrà far favori. Vasari empfahl den Gio. Batta. Naldini und seinen Schüler Marco da Ravenna, an die er offene Briefe beilegt.

257. *1560, 3. Oktober.* Vasari in Arezzo an Ant. de' Nobili in Florenz (VS VIII, 338).

Vasari wird in Arezzo durch einen Unfall seiner Schwester zurückgehalten, die in Lebensgefahr schwebt.

258. *1560, 21. Oktober.* Stradanus hat für 9 Kartons „das Leben des Menschen" nach Entwürfen Vasaris, die von Squilli gewebt und für das Winterspeisezimmer des Herzogs verwendet wurden, zu fordern (VS VII, 617; Conti 51 f.; Orbaan 48). Stiche von Galle.

259. *1560.* Im Kapitelsaal von S. Spirito wird an Stelle der von Würmern beschädigten Balkendecke eine gewölbte eingezogen; dabei gehen die durch die Feuchtigkeit angegriffenen Fresken von Ambrogio Lorenzetti (nach Ghiberti; nach Gelli und Vasari von Simone Martini) zugrunde (VS I, 549).

260. *1561, Jänner bis März.* Der Herzog Cosimo befindet sich in Siena und Pisa, wo am 9. März der Card. Giovanni als Erzbischof einzieht. Wir besitzen aus dieser Zeit folgende Rapporte Vasaris an den Herzog.

1. Vasari an Cosimo in Siena 15. Jan. (Gaye III, 44; VS VIII, 339). Antwort Cosimos aus Siena am 18. Jan. (l. c.).
2. Vasari an Cosimo in Siena 28. Jan. (Gaye III, 48; VS VIII, 341). Antwort Cosimos aus Siena 30. Jan. (l. c.).
3. Vasari an Cosimo 3. Febr. (Gaye III, 53; VS VIII, 344).
4. „ „ „ 16. „ (VS VIII, 345).
5. „ „ „ 5. März (Gaye III, 55; VS VIII, 347).

Daraus ergibt sich folgendes Bild der Arbeiten:

I. Palazzo del Duca. 1. Die große Treppe ist bis zu der Sala dell' orivolo gelangt. Aus den alten Spuren ergibt sich, daß sie jetzt zum dritten Male geändert wird. Vasari hat viel altes Mauerwerk weggeschafft und sie so erleichtert. Um sie in den letzten Armen nicht zu stark ansteigen zu lassen und ihr eine certa grazia zu geben, deren sie für das Auge bedarf, schlägt er Änderungen des bisher festgehaltenen Planes vor und sucht sie dem Herzog durch Zeichnungen und Modelle zu verdeutlichen.

2. Die Arbeiten in dem großen Saal, die schon begonnen waren, mußten eingestellt werden, weil das Geld fehlte.

3. In dem Saal Klemens' VII. sind noch die Historien an den Wänden zu vollenden, Kleinigkeiten an der Decke nachzutragen; die Vergoldungen der Stukkaturen stehen noch aus.

4. An den Malereien im Saal Leos X. hat Vasari einiges nachzutragen und drei Historien an den Wänden zu vollenden.

5. Die Decke am Terazzo di Giunone (II. Stock) ist fertig; Vasari hat dafür gesorgt, daß die Bilder dafür in Angriff genommen werden.

6. Auch die Decken für die Zimmer der Herzogin sind vorbereitet. Vasari schlägt als Thema für die malerische Dekoration Geschichten jener Königinnen vor, die durch ihre Taten die Tüchtigkeit der Männer erreicht oder übertroffen haben, womit sich der Herzog einverstanden erklärt.

7. An verschiedenen Stellen des Palastes fehlen Wandbekleidungen, Tür- und Fensterrahmen, Schlösser und ähnliches. Zwei Tragbalken in der Sala degli Elementi sind morsch und müssen ausgewechselt werden. Der Wehrgang ist durch Frost beschädigt und bedarf dringend einer Reparatur.

II. Uffizien. Die Fundamentierungsarbeiten sind durch die Fröste unterbrochen worden, doch arbeiten die Steinmetze fort. Vasari ist an dem genauen Modelle tätig, das die Einteilung der Räume bis ins kleinste zeigen wird. Anfang März legt Vasari eine Liste der Gebäude mit der genauen Schätzung ihres Wertes und Ertrages vor, die abzulösen sind. Ant. de' Nobili war ihm dabei behilflich.

III. Bibliothek von S. Lorenzo. Die Stiege und die Decke im Stiegenhause sollten beendet werden. An dem Gestühl und der Verglasung der Fenster wird gearbeitet, ebenso an dem Fußbodenbelag aus Porphyr- und Marmorsorten. Es fehlt an Geld für die Ausstattung des scrittojo mit Türchen und Palchetti aus Bronze.

IV. Castello. Die Arbeiten an der Einfassung des Brunnens und dem Piedestal für die Gruppe in der Mitte werden fortgesetzt.

261. *1561, 2. Jänner.* Vasari in Florenz an Borghini in Florenz (Gaye III, 42; VS VIII, 338). Vasari ist (wahrscheinlich aus Arezzo, wo er die Weihnachtsfeiertage verbracht haben wird) nach Florenz zurückgekommen und beschäftigt sich mit dem Bau der Stiege im Palast und den rimessi.

Rimessi nennt Vasari in einem früheren Briefe an Borghini (VIII, 327, s. o. Nr. 240) seine Entwürfe für die Ragionamenti. Handelt es sich hier um seine schriftstellerischen Arbeiten oder um Ausbesserungen an der Treppe, an der alles abgerissen werden mußte, was während seiner Abwesenheit gemacht worden war (VIII, 339)?

262. *1561, 4. Jänner.* Vasari in Florenz an Borghini in Florenz (Gaye III, 43; VS VIII, 339). Vasari schickt einen Brief Ammanatis mit Neuigkeiten aus Rom.

263. *1561, 18. Jänner.* Vasari schreibt an Borghini in Poppiano (Gaye III, 47; VS VIII, 341), der Bau der Stiege im Palaste gebe ihm so viel

zu tun, daß er seit fünf Tagen nicht nach der Villa gehen konnte, wo seine Angehörigen versammelt seien. Die Villa, die hier erwähnt wird, dürfte die in Montughi sein, die Vasari vom Fiskus gemietet hatte. S. u. Nr. 449.

264. *1561*, 28. *Februar.* Der Teppichweber Benedetto di Michele Squilli liefert 3 panni mit der Geschichte des David ab (Conti p. 52). Die Kartons dazu hatte Stradanus nach Anweisungen Vasaris gezeichnet (Giovanni di Giovanni Fiammingo pittore creditore per i cartoni della storia di David fatti come disse ed ordinò Giorgio Vasari: Libro di Ricordi B. n° 47 c 41; bei Conti 52). Die Teppiche waren für die Gemächer des Herzogs bestimmt; die ganze Folge umfaßte acht Stücke (VS VII, 617; Orbaan 49).

265. *1561*, *17. März.* Testament Vasaris in den Innocenti; später annulliert. (Gaye II, 503).

266. *1561*, *März.* Vasari reist zum Herzog nach Pisa und muß trotz eines Katarrhs und Fußschmerzen dem Hofe nach Livorno folgen, wo er fieberkrank zurückbleiben muß, während der Herzog nach Antignano geht. Vasari hat ein Memoriale vorgelegt, in dem er viele Dinge begehrt, und alles ist bewilligt worden. So in dem Briefe vom 22. März aus Livorno an Borghini (Gaye III, 58; VS VIII, 350).

267. *1561*, *18. April.* Vasari schickt Borghini einen Teil von dessen Sammlung von Zeichnungen zurück und verspricht für ihre Ergänzung zu sorgen (Brief an B. Gaye III, 58; VS VIII, 351).

268. *1561*, *14. Juli.* In die Grundmauern der Uffizien werden einige Medaillen mit dem Bildnisse des Herzogs Cosimo auf der einen und der Ansicht des neuen Baues auf der anderen Seite und der Umschrift Publicae Commoditati gelegt (Gaye III, 57).

269. *1561*, *Oktober.* Cosimo läßt den alten Dom von Arezzo niederlegen, weil sich Piero Strozzi in ihm während des Jahres 1554 befestigt hatte. Die Marmorplatten sollen bei dem Bau der Kapelle von S. Lorenzo in Florenz (?) verwendet worden sein; die Säulen von Granit blieben in Arezzo; zwei Stümpfe von Porphyr flankieren noch heute das Seitenportal des Domes von Arezzo. (Mem. istoriche 74.)

270. *1561*, *21. November.* Vasari gibt Borghini Nachricht (Gaye III, 352; VS VIII, 352), daß Franc° de' Medici in dem Zimmer des Palastes wohnen werde, wo sich das Rundbild der Penelope befinde.

271. *1561*, *18. Dezember.* Vasari erteilt dem Herzog in einem Briefe (Gaye III, 60; VS VIII, 353) Ratschläge über den Transport der Granitsäule, die Pius IV. dem Fürsten Franc° de' Medici in Rom geschenkt hat, von Rom zu Schiff nach Florenz.

272. *1561.* Die Baukommission der Madonna della Umiltà in Pistoja bittet den Herzog Cosimo, die Kuppel der Kirche wölben zu lassen. Vasari begab sich über Auftrag des Herzogs nach Pistoja und erstattet ein Gutachten über die Fortsetzung des Baues, der in Angriff genommen wird, nachdem der Herzog Vasaris Vorschläge an Ort und Stelle geprüft hat. Der Bau zog sich durch Jahre hin. Erst am 25. Jan. 1567 schloß

Vasari in Florenz den Vertrag über die Konstruktion der Laterne ab (IV, 166 und 167 n. 1).

273. *1562, 6. Januar.* Vasari war in **Pisa** beim Herzog und schreibt auf dem Rückwege nach Florenz von Empoli an Borghini (Gaye III, 353; VS VIII, 353). Er ist wegen des Umbaues des Palastes der Cavalieri di S° Stefano berufen worden. Der Herzog war bereit, 15.000 Scudi für diesen Zweck auszugeben; Vasari hat Mittel und Wege gefunden, mit 3000 auszukommen. Über seinen Vorschlag beauftragt der Herzog Concino mit der Austrocknung eines die Luft verpestenden Sumpfes auf der Seite, wo der Campo Santo liegt. Wegen des Baues der Uffizien mußte Vasari für drei Tage nach Livorno gehen und kehrt mit einem mondo di resoluzioni heim. In Pisa hat er einer Anatomia beigewohnt und Jacopino del Zucco zurückgelassen, damit er für die Ärzte zeichne.

274. *1562, 14. Jänner.* Vasari in Florenz bittet Borghini, ihm wenigstens zwei Kartons zu Teppichen zu schicken, weil die Weber sonst rasten müßten (Brief an Borgh.: Gaye II, 65; VS VIII, 354). Ob damit die Skizzen zu den Teppichen aus der römischen Geschichte gemeint sind, für die Stradanus am 30. Oktober 1563 (s. u. Nr. 313) als Gläubiger erscheint und ob der Überbringer des Briefes, der „Gianni mio" genannt wird, mit Stradanus identisch ist, wie Orbaan p. 49 f. annimmt, scheint mir nicht sicher.

275. *1562, 15. März.* Gründung der religione di S° Stefano im Dom zu Pisa. (Lapini 133).

276. *1562, 9. Mai.* Vasari in Florenz an Borghini in Poppiano (?) (Gaye III, 67; VS VIII, 355).

Vasari ist durch den Prinzen Francesco (der nach Spanien abreiste), durch die Sorge für die Bauten und die Krankheit seiner Frau, die das Wasser von Porretta brauchen muß, in Florenz zurückgehalten worden und verspricht, zu Pfingsten Borghini für drei Tage zu besuchen; der Freund möge sorgen, daß jene Schriften, die er für seine Rechnung habe, worunter wohl das Manuskript zu der zweiten Auflage der Viten zu verstehen sein wird, zur Hand seien (ma intanto fate, che costi ci sia quelle scritture che avete per conto mio). Bis dahin werden die Zimmer im zweiten und ersten Stock fertig sein.

277. *1562, 12. Mai.* Vasari in Florenz an Borghini in Poppiano (Gaye III, 68; VS VIII, 356). Fragt an, ob Borghini seine Schriften und die Viten zur Hand habe, damit er nicht umsonst komme (il non mi avere avvisato se avete costì i mie' scritti e le vite, mi fa dubitare che io non venga per non far niente, perchè queste feste le vorrei consumare in cose utile, ancora che quando son con la S. V. non perda mai tempo. Imperò quella facci che sabato mattino sia qui uno de' vostri di costì, perchè io sappi quel che bisogna portare).

278. *1562, Dreifaltigkeitsfest.* Montorsoli versammelt 48 der vornehmsten florentinischen Künstler, darunter Bronzino, Franc° Sangallo, Ammanati, Vinc° de' Rossi, Michele di Ridolfo und Vasari in dem Kapitel der Servi, wo er ein Erbbegräbnis für alle die Maler, Bildhauer und Architekten (Comp. di S. Luca) von dem Kloster erworben hatte, die über

keine eigene Grabstätte verfügen, und übergibt ihnen diese Kapelle, die er schon früher mit zwei Stuckstatuen, Moses und Paulus, geschmückt hatte. Als erster wird an demselben Tage Pontormo beigesetzt (VI, 655 ff.). Den Anstoß zur Umwandlung der alten Comp. di S. Luca in eine Akademie hatte Montorsoli durch die Schenkung einer Grabkapelle für die Künstler, wohl Angehörige der alten Comp., gegeben. In den Besprechungen mit den obengenannten Künstlern, die dazu führten, tauchte der Gedanke auf, die alte Malerkompagnie, die nur eine religiöse Genossenschaft bildete und der längst nicht mehr alle Künstler angehörten, zu einer Lehranstalt nach dem Muster der Universität zu Pisa umzuwandeln. Vasari wußte den Herzog dafür zu interessieren, der jede Hilfe versprach. Die Schwierigkeit war, ein Versammlungslokal zu finden. Die Serviten wehrten sich dagegen, daß die von Montorsoli geschenkte Kapelle zu anderen als religiösen Funktionen verwendet wäre. Auch die Mönche im Kloster Angeli machten gegen die Verwendung der Kapelle, die Pippo Spano begonnen hatte, als Versammlungsraum für die Akademie Einwendungen. Vasari schlug die neue Sakristei von S. Lorenzo vor und hier scheinen die Zusammenkünfte stattgefunden zu haben, bis Giulio Scuti am 28. April 1568 der Akademie ein Grundstück neben dem Kloster S. M. Mad. ai Pazzi schenkte, wo sich die Akademiker eine eigene Kapelle erbauten.

Der von Fanfani (s. 286) zitierte Vertrag zwischen der Akademie und den Serviten vom 25. Juni 1565 über die Überlassung des Kapitels der Nunziata als öffentliches Begräbnis für die Mitglieder kann nur eine Erneuerung des von Montorsoli getroffenen Abkommens sein. Keinesfalls ist er, wie VS VI, 655 n. 1, behauptet, mit ihm identisch.

279. *1562, 20. November.* Tod des Kardinals Giovanni de' Medici in Livorno, der nach Florenz übertragen und in S. Lorenzo beigesetzt wird (Lapini 135; Saltini, Tragedie Medicee, N. Antol. 1891, p. 16).

280. *1562, 25. November.* In dem Inventaire des Autographes de M. B. Fillon (Paris 1879 t. II, pag. 342/3) wird ein Brief Vasaris an Giovanni Caccini mit dem angeführten Datum erwähnt, dessen Inhalt folgendermaßen angegeben ist: Il aurait besoin d'avoir des notes exactes sur la vie et les ouvrages du peintre Zoppo (?) de Brescia, mort il y a plus de quarante ans. On lui a dit que Bernardo, parent de Caccini, l'avait connu dans sa jeunesse. Il le prie de mettre par écrit ce qu'il lui dira à ce sujet et de le lui envoyer. Le reste de la missive a trait à des travaux qui, faute d'argent, ne s' achèvent pas (Mitteilung von Dr. G. Gronau).

Vasari kannte den Namen Foppas (er schreibt Zoppa) aus Filarete und der Epistel Campagnolas (III, 639). Er erwähnt ihn an 4 Stellen: zweimal als Vincenzio Bresciano (III, 628 und 639) und zweimal als Vincenzio de Zoppa. Im Leben des Michelozzo schreibt er ihm die Fresken im Palaste Medici zu Mailand (III, 449), im Leben Filaretes die Fresken am Portikus des Osped. magg. in Mailand zu (III, 457). Der erste Zyklus ist kurz beschrieben.

Mit Giov. Caccini, der in Pisa angestellt war, war Vasari be-

freundet; aus ihrem Briefwechsel haben sich nur einige kurze Geschäftsbriefe erhalten (VIII, 369, 370, 384).

281. *1562, 2. Dezember.* Aus einem Berichte des Bernardo Puccini an den Herzog (Gaye III, 70; dazu die Antwort des Herzogs aus Pisa vom 8. Dez., III, 71) geht hervor, daß an dem Bau der Uffizien um diese Zeit die Teile über dem Gesimse nach dem Modell Vasaris durch das Bauamt an zwei Meister vergeben werden sollten. Die Fundamente sind bis zu dem sito de' nove (d. h. den IX. conservatori del dominio) vorgeschritten; die Aufbringung des Gesimses (über der Kolonnade?) schreitet fort; man hat begonnen, den Teil von S. Piero Scheraggio niederzulegen, wo die Loggia aufgerichtet werden soll.

282. *1562, 7. Dezember.* Tod der Herzogin Eleonora in Pisa (Lapini 135).

283. *1562, 12. Dezember.* D. Garzia de' Medici stirbt in Pisa und wird ohne Feierlichkeit in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz begraben (Lapini 135).

284. *1562 (?).* Bernardino Buontalenti beendigt nach einer Zeichnung Vasaris ein Tischchen mit eingelegter Arbeit in orient. Alabaster und Halbedelsteinen (Jaspis, Heliotrop, Karneol, Lapislazuli, Achat etc). im Werte von 20.000 Scudi, das Bernardino di Porfirio da Leccio begonnen hatte (VII, 616). Die Bedeutung des finì zweifelhaft; der von Milanesi gegebenen Datierung widerspricht das non è molto Vasaris. Bernardino di Porfirio machte ebenfalls nach Zeichnung Vasaris für Bindo Altoviti ein Achteck aus Ebenholz und Elfenbein, in das Jaspisstücke eingelegt waren (l. c.).

Wenn sich Vasari hier nicht im Vornamen irrt, so muß dieses Werk in die Zeit vor dem 22. Januar 1557, an welchem Tage Bindo starb, fallen (Passerini, Genealogia e storia della Fam. Altoviti, Fir., Cellini, 1871, p. 57).

285. *1563, 8. Jänner.* Vasari in **Pisa** an Bartolommeo Gondi in Florenz (Gaye III, 86; VS VIII, 357). Ist am 7. Januar von Pietrasanta zurückgekehrt und hat zur größten Freude des Herzogs zwei Steinbrüche, einen mit buntem Marmor, den der Herzog für die Opera v. S. Lorenzo (Bibliothek?) bestimmt hat, und einen mit weißem Marmor gefunden. Unterrichtet ihn von Umtrieben, die Bernardo Puccini und Francesco di Ser Jacopo durch den Maurermeister Domenico di Zanobino gegen ihn und Vas. planen. Vasari ist mit dem Umbau der Kirche S. Stefano de' Cavalieri beschäftigt. Vasaris Bruder Ser Pietro solle auf das neue Haus achthaben.

286. *1563, 13. Jänner.* Lelio Torelli bestätigt im Namen des Herzogs die von Montorsoli, Franc° de Sangallo, Bronzino, Vasari, Michele di Ridolfo und Pierfrancesco di Jac° di Sandro entworfenen Statuten der Accademia di Disegno (VS VI 658 und n. 2.; Cavalucci, Not. stor. int. alla R. Accademia delle arti del Disegno in Firenze, 1873). Die Statuten wurden schon im folgenden Juli in einigen Punkten abgeändert.

287. *1563, 19. Jänner.* Vasari in Florenz berichtet Borghini (Gaye III, 77; VS VIII, 357), daß er den Herzog getröstet und gesund ver-

lassen und daß Don Fernando de' Medici frei vom Fieber sei, aber noch nichts von dem Tode seiner Mutter, noch von dem Kardinalshut, den ihm der päpstliche Kämmerer Gianotto überbracht, erfahren habe.

288. *1563, 28. Jänner.* Sitzung des Ausschusses für den Bau der Uffizien. Auf Antrag Vasaris wird beschlossen, auf dem Flügel vor S. Piero Scheraggio die Säulen und Pilaster aufzurichten und den Architrav zu versetzen, da das Material hiefür bereit liege, sowie diesen Teil bis zum Dache auszubauen und mit der Wölbung der Loggia von hier aus gegen den Fluß fortzufahren. So Vasari in seinem Briefe vom 1. Februar an den Herzog. Einen genaueren Bericht lieferte die Baukommission. Der Herzog (in dem Reskript vom 4. Februar 1563; Gaye III, 85) tadelte die doppelte Berichterstattung und war mit dem Vorschlage, den einen Flügel auszubauen, nicht einverstanden.

289. *1563, 30. Jänner.* Arbeitsbericht der Provveditori della fabbrica degli Uffizi an Cosimo (Gaye III, 78). Die für den Bau angewiesenen Gelder werden teils durch die bestehende Teuerung gemindert und sind durch die Kommenden der Stefanskavaliere und die Summen für abzulösende Häuser belastet, so daß nur 150 Scudi wöchentlich für den Bau ausgegeben werden können. Damit soll S. Piero Scheraggio zugemauert und wiederhergestellt und in der Aufrichtung der Säulen, Pilaster und Architrave, in dem Teile, der der Münze gegenüberliegt, fortgefahren werden. Nach Möglichkeit wird man die für die neun Konservatoren bestimmten Räume aufmauern, für die schon die Fundamente gelegt sind. Von dem Gesimse sind sieben Interkolumnien versetzt; an dem achten und neunten wird gearbeitet, so daß Ende April das ganze Gesimse auf der Seite von S. Piero fertig sein wird. Die Kommission wird in den nächsten Tagen die Steinmetzarbeiten für die Mauern über dem Gesimse vergeben, die bis zum Mai beendet sein sollen, damit man dann an die Wölbungen auf der Seite von S. Piero und der Gemächer der IX gehen kann. Nach der Vollendung dieser Wölbungen sollen die Steinmetzarbeiten für den gegenüberliegenden Flügel in Angriff genommen werden. Auf der Arnoseite stehen 6 Pilaster; sobald als möglich werden die Decken gegossen werden.

Dieser Bericht erlaubt einen Schluß auf den Stand der Arbeiten nach zweijähriger Bauzeit. Am weitesten vorgeschritten war der Ostflügel. Den Vorschlag der Kommission, ihn zuerst zu vollenden, lehnt der Herzog ab (Antwort von Pisa 9. Februar; Gaye III, 93), damit der Bau nicht als Stückwerk erscheine. Unter dem Gesimse ist das über dem Säulengange zu verstehen. Die Wölbungen befinden sich in der Loggia. Das langsame Fortschreiten des Baues erklärt sich aus dem Mangel an Geld.

290. *1563, 31. Jänner.* Die Zeichenakademie (zirka 70 Mitglieder) versammelt sich im Kapitel des Klosters degli Angeli. Die Ausschußmitglieder holen den vom Herzog ernannten Stellvertreter Borghini ein und setzen ihn in Besitz seines Amtes. Nach einer Rede Borghinis wurden die anwesenden Mitglieder durch Abstimmung bestätigt und der Herzog zum ersten, Michelangelo als Vater und Meister der drei Künste

zum zweiten Präsidenten erwählt. Für den 14. Februar wird eine Sitzung einberufen, in der das Siegel bestimmt werden soll, zu dem eine große Zahl geistreicher Entwürfe eingelaufen ist (VS VIII, 359). Über diese Sitzung berichten Vasari (VIII, 359) und Borghini dem Herzog. Aus dem letzteren erfahren wir, daß die Liste der Akademiker durch geheime Abstimmung unter den Reformatori hergestellt wurde, um die Streitigkeiten bei einer öffentlichen Verhandlung dieses heiklen Gegenstandes zu vermeiden. Der Brief Borghinis datiert nach Cavalucci vom 1. Februar, wird aber mit dem vom 3. Februar, den Gaye mit Auslassung des Berichtes über die Sitzung gedruckt hat, identisch sein.

291. *1563, 1. Februar.* Bernardo Puccini, Bauführer der Uffizien, an Cosimo (Gaye III, 86). Berichtet dasselbe wie die Kommission und Vasari. Nur über einen Punkt verbreitet er sich mehr als die anderen. Über ausdrücklichen Befehl des Herzogs wird die Maurerarbeit nach Taglohn und nicht im Akkord vergeben. Puccini setzt auseinander, daß der Bau dadurch verteuert und verlangsamt wird. Der Herzog (Reskr. v. 4. Febr. Gaye III, 88) befiehlt das große Mauerwerk im Akkord, das feinere, wo Blöcke zu versetzen seien, im Taglohn zu vergeben.

292. *1563, 1. Februar.* Vasari an den Herzog (Gaye III, 81; VS VIII, 358). Berichtet zuerst über die Sitzung der Baukommission für die Uffizien. Im P a l a s t vollende er die Zimmer im ersten Stockwerke und arbeite an den Zeichnungen für die Decke im großen Saale. Die Buchstaben, die er für die Grabmäler in S. Lorenzo gezeichnet, haben Borghini gefallen; Vasari hat sie in Naturgröße aus Kartonpapier ausgeschnitten und wird sie binnem kurzem dort einmeißeln lassen, wohin sie von Michelangelo bestimmt worden sind. Klagt über die Verunreinigung der neuen Sakristei durch die Mönche.

Bericht über die Sitzung der Akademie vom 31. Jänner.

293. *1563, 3. Februar.* Borghini dankt dem Herzog für seine Ernennung zum Stellvertreter an der Acc. del Disegno. Klagt wie Vasari über die Mönche von S. Lorenzo, welche Wände und Statuen der neuen Sakristei durch offenes Kohlenfeuer schwarz werden lassen. Es sei eine öffentliche Schande, da jeder Fremde, kaum daß er nach Florenz gekommen, nach S. Lorenzo laufe, jenen Ort zu sehen (Gaye III, 91). Der Herzog befiehlt (Pisa, 9. Febr.; Gaye III, 92) dieses Unwesen sofort abzustellen.

294. *1563, 9. Februar.* Giovanni Doni und Carlo de' Medici fragen beim Herzog an, ob Bronzino für zwei Kopien: eine nach dem Bildnis der Herzogin Eleonore, das er selbst gemalt hat, eine nach einer Madonna aus dem Besitze des Messer Cosimo de' Pazzi besonders bezahlt werden solle, wie er begehre (Gaye III, 94).

295 *1563, 9. Februar.* Lorenzo Sabadini in Bologna an Vasari in Florenz (Gaye III, 65). Sabadini hat wegen der Anatomie eines Pferdes die versprochene Zeichnung nicht vollenden können; er werde sie einer Sendung beilegen, die Giovanni da Bologna nach Florenz abgehen lasse.

so daß sie Borghini trotz Vasaris Abwesenheit von Florenz erhalten werde.

296. *1563, 14. Februar.* Sitzung der Akademie, in der durch geheime Abstimmung eine Reihe neuer Akademiker gewählt wird. Diese Liste wird dem Herzog zur Bestätigung vorgelegt.

Vasari, der in einem Briefe v. 16. Febr. dem Herzog über diese Sitzung berichtet, schlägt vor, durch die Akademie die neue Sakristei von S. Lorenzo vollenden zu lassen und sie ihr als Versammlungsraum zu verleihen, bis das Tempietto bei den Angeli soweit fertig gebaut sei, daß man an seine Ausschmückung denken könne. Der Herzog billigt den Plan in einem Reskript aus Pisa vom 24. Februar und befiehlt Vasari, darüber mit Borghini zu verhandeln (VS VIII, 360—2).

297. *1563, 3. März.* Vasari in Florenz an Herzog Cosimo in Pisa (Gaye III, 98; VS VIII, 362). Vasari dankt dem Herzog für die große Aufgabe der Ausmalung des großen Saales im Palaste, vor die er ihn gestellt, verspricht sein Bestes zu leisten und sendet einen Plan, auf dem die Einteilung der Decke und des für Fresken bestimmten Raumes an den Seitenwänden sowie die Anordnung der Gegenstände sichtbar ist, und erläutert sie.

298. *1563, 5. März.* Vasari bittet den Herzog, daß der Wochenlohn von 11 Scudi, die er und Ammanati beziehen, nicht in die 70 Scudi einbegriffen werde, welche das Schatzamt wöchentlich für die Vollendung des großen Saales zahlt, und daß letztere Summe nicht mit anderen Ausgaben für den Palast belastet werde (Gaye III, 101; VS VIII, 365).

299. *1563, 10. März.* Vasari schickt dem Herzog die Maße für zwei Kamine und zwei Portale im Palast und ersucht um die Begutachtung seines Entwurfes für die Malereien im großen Saal. Die Arbeiten zu dessen Dekoration sollen in der nächsten Zeit vergeben werden. Vasari hat mehrere Bildhauer beauftragt, Modelle für das Basament, das Kapitäl und die Statue des Herzogs zu entwerfen.

Vasari hat mit Borghini die Einteilung der Bilder und Skulpturen gemacht, mit denen die Akademiker die neue Sakristei schmücken sollen (Gaye III, 102; VS VIII, 365).

300. *1563, 11. März.* Vincenzio de' Rossi in Florenz bittet den Herzog, ihm den Raum vor seinem Atelier — er arbeitete an den Herkulesgruppen — nicht wegnehmen zu lassen. Er brauche ihn für die Statuen des Bandinelli, die er zu vollenden hätte. Ferner bittet er um die Erlaubnis, sich einige Modelle Bandinellis, die zerstört werden sollen, aneignen zu dürfen, die für den Herkules und Kakus, vier Tierköpfe, alle fünf aus Ton und das zu dem Christus in SS. Annunziata. Der Herzog bewilligte nur das letztere (Gaye III, 108).

301. *1563, 14. März.* Herzog Cosimo in Pisa antwortet auf Vasaris Briefe vom 3. und 10. März. Er ist mit dem Entwurf der Decke einverstanden. Zweierlei stellt er aus: auf dem Bilde der Beratung des Krieges von Siena wünscht er die Berater entfernt zu sehen, weil er allein gewesen sei; er möge das Schweigen oder eine andere Tugend anbringen, die dasselbe vorstellt, wie die Berater. Ferner will er auf

einem der Felder der Decke seinen ganzen Staat dargestellt sehen, damit seine Erwerbungen sichtbar werden (Gaye III, 106; VS VIII, 364).

302. *1563, 17. März.* Vasari gibt Michelangelo Nachricht, welche Ziele die neugegründete Akademie verfolge, daß Michelangelo zu ihrem zweiten Präsidenten ernannt worden sei und daß der Herzog beschlossen habe, durch sie die neue Sakristei von S. Lorenzo vollenden zu lassen. Er bittet ihn, Zeichnungen und Entwürfe für die fehlenden Statuen der Akademie zu überlassen und mündlich oder schriftlich seine Absichten über die Vollendung der Kapelle bekanntzugeben (VS VIII, 366—8).

303. *1563, Mitte März.* Die Bildhauer Andrea Calamech da Carrara, Raffaello Peri, Battista di Benedetto del Ammanato und die Maler Federigo di Lamberto Ruster (sic), Franc° del Bastiere (Barbiere?), Giov. Fedini beschweren sich beim Herzog über die Ungesetzlichkeiten bei der Wahl der neuen Akademiker, die am 14. Februar stattgefunden hatte. So sei Jacopo di Piero del Zucco trotz Mangels des in den Statuten geforderten Alters ernannt worden, während man viel würdigere, wie die Bildhauer Battista Lorenzi, Domenico di Nese, Lorenzo Pinacci, Franc° del Tadda, Valerio Cioli, Giovanni del Cavaliere, die Maler Mirabello Cavalieri, Andrea Cini, Giovanni Brini, Baccio di Michele di Ridolfo, Stefano Pietri, Gio. Batta und Cesti Batteri, Lazzaro Chalamech da Carrara übergangen habe und bitten um Prüfung der Wahlen. Lelio schickte die Supplik am 23. März an Borghini, der in einem Berichte vom 28. März die Sache als Treiberei einiger weniger Unruhestifter darstellte, mit denen die als benachteiligt angeführten jungen Leute gar nicht einverstanden seien. Der Herzog wies die Beschwerde in einem ziemlich scharfen Reskript vom 3. März ab. (S. Ecc. dice, che bisogna far con l'opere non con le parole senza attender a tante cicalerie et baie; perchè questo modo non è d'oprar, ma di seminar scandali. Lelio T[orelli]). Cavallucci, Notizie stor. int alla R. accademia, 45 ff.

304. *1563, 12. April.* Vasari in Pisa an Herzog Cosimo (VS VIII, 369).

Er bittet um die Verleihung der ihm so oft versprochenen Güter des Buonagrazia in Valdarno, die er ihm am vorhergehenden Tage mündlich zugesagt habe.

305. *1563, 21. April.* Ammanati und Vasari gehen nach Signa, um eine Barke (mit der Granitsäule für die Piazza SS. Trinità), die in der Nähe der Mündung des Bisenzio festsitzt, flott zu machen (Gaye III, 111). Sie wird von Signa aus auf Balken gesetzt und gelangt am 21. September durch das Tor von S. Friano nach Florenz (Lapini 139).

Über den Transport der Säule zu Wasser und zu Lande erteilt Nanni di Baccio Bigio einem ungenannten Adressaten Ratschläge, die nicht befolgt worden sind (Gaye III, 124).

306. *1563, 23. April.* Kontrakt zwischen M. Filippo di Giovanni dell' Antella, proveditore del Monte und M° Bernardi di Antonio, muratore del popolo di S. Pietro Maggiore über den Umbau im Salone des Palastes. Nach diesem Vertrage sind folgende Arbeiten zu machen:

Die vorhandene Decke muß abgebrochen werden; die Mauern sind

um 12 Ellen zu erhöhen. An den beiden kurzen Wänden oberhalb der Architekturen Ammanatis und Bandinellis führt je ein Korridor, über dem je drei Fenster angeordnet werden. Die Balkenköpfe haben auf Pilastern zu ruhen. Die Arbeit soll binnen drei Jahren, vom 1. August 1563 an gerechnet, fertig sein.

An demselben Tage wird der Kontrakt über die Herstellung der Decke mit dem M° Batista olim Bartolomei de Botticellis faber lignanus pop. S. Michaelis Visdomini geschlossen (Gaye III, 103—6), für den eine Arbeitszeit von drei Jahren fünf Monaten vom 1. August 1563 an gerechnet wurde.

307. *1563, 1. Mai.* Vasari reist erst nach Arezzo (Gaye III, 111).

308. *1563, 25. Juli.* Mandat Cosimos in Vallombrosa an den Spedalingo von S. Maria Nuova, Isidoro da Montauto, an den Cav. Thomaso de' Medici 150 Scudi für Umbauten in Poggio und für die Decke der Guarderoba im Palaste zu zahlen (Gaye III, 115).

309. *1563, 1. September.* Vasari meldet dem Herzog, daß der General der Montolivetaner (damals D. Agostino Legnani da Milano; Tondi, I fasti Olivetani, Venezia 1684, pag. 113) abgereist sei und D. Miniato Pitti zurückgelassen habe, bis der Card. Santa Fiore in Montoliveto angekommen sei, und wenn der Bruder (Fra Ign. Danti?) gesund sein werde, so werde er ihn sofort schicken. Unterdessen wird D. Miniato die Anordnung der Tafeln des Ptolemäus für die Guarderoba treffen.

Borghini hatte sich entschlossen, wegen der Decke für den Salon die Geschichtsschreiber selbst zu studieren und dem Herzog darüber zu schreiben.

Eben liegt Fra Angelo da Montorsoli im Sterben.

An den Uffizien wird mit Feuereifer gearbeitet; in dem großen Saal sind die Maurer tätig; binnen kurzer Zeit wird M° Bernardo den Dachstuhl heben (VIII, 369).

310. *1563, 21. September.* Vertrag Vasaris mit Gentilina Vitelli, der Witwe des Niccolò Vitelli, über ein $13^3/_4$ Fuß hohes und 8 Fuß breites Tafelbild für den Preis von 180 Dukaten mit der K r ö n u n g d e r M a r i a und sieben Heiligen, das im Mai 1564 abgeliefert werden soll (Magherini-Graziani, L'arte in Città di Castello, p. 188 f.). Ob der Termin eingehalten worden ist, ist unbekannt; in der Selbstbiographie erwähnt er das Bild hinter den Werken aus dem Jahre 1565/6 (VII, 707).

Der Vertrag wurde in Florenz durch den Notar des Bart^eo^ Bandini beurkundet.

311. *1563, Herbst.* Francesco di Ser Jacopo sucht Vasari bei dem Herzog zu verschwärzen. Er wirft ihm vor, daß er Streit mit ihm suche, daß er bei der Vergebung der Decke den Meister Battista de' Botticelli bevorzugt habe, indem er den Vertrag eilfertig abgeschlossen, ohne die anderen Bewerber über die zu leistende Arbeit in genügender Weise zu unterrichten, daß er das Geld hinauswerfe und daß sich andere wie ein gewisser Berto dal Borgo angeboten hätten, von denen man dasselbe mit weit geringeren Auslagen hätte haben können. Der Herzog schickt Vasari den Brief mit Francescos Anklagen zu und Vasari rechtfertigt

sich in einem langen Schreiben. Er habe sich immer mit Francesco vertragen, obwohl er wußte, daß er gegen ihn intriguiere. Bei der Vergebung der Zimmerarbeit für die Decke habe er niemand begünstigt. Eineinhalb Monate seien vergangen, bis der Vertrag zustandegekommen sei; jeder Bewerber habe nicht nur die nötigen Werkzeichnungen in natürlicher Größe, sondern auch eine geschriebene Instruktion erhalten, die genau nach der dem Herzog vorgelegten kopiert worden sei. Er wundere sich, daß die von Francesco verteidigten Zimmerleute, die doch erfahrene Meister seien, sich in der Berechnung ihrer Auslagen um die Hälfte geirrt hätten. Francesco verstehe sich wohl darauf, eine Fuhr Holz um den billigsten Preis zu kaufen; wenn er sich aber in andere Dinge mische, so sei er mit jedem Plunder zufrieden. Die Nußholzverkleidungen, die er kürzlich angeordnet, seien seiner und nicht des Palastes würdig. Den Berto aus Borgo kenne er sehr wohl; aber er müsse bei dem Gedanken lachen, daß man solche Werke Landtischlern anvertrauen solle. Battista arbeite anständig, solid und rasch. Der beste Beweis für die Böswilligkeit der Anschuldigungen liege aber darin, daß Battista die Hälfte von dem Preise begehre, den jene Meister gefordert haben: diese wollten 9400 Scudi ohne die Sparrenköpfe, dieser begnüge sich mit 4894 Scudi (VS VIII, 371—374).

Dieser Brief, der ohne Datum überliefert ist, wird durch die Erwähnung der Hebung der Decke datiert (che Francesco di Ser Jac° gli scrive sopra l'alzatura), die Vasari in dem Schreiben vom 1. September, s. o. Nr. 309, in Aussicht stellte (presto cominicia m° Bernardo alzare de' cavalli).

312. *1563, 11. Oktober (Lukasfest)*, Erste Sitzung der Zeichenakademie in der Sakristei von S. Lorenzo, zu der der Bildhauer Battista Lorenzi eine Statue des hl. Lukas modelliert hatte (Fanfani, Spigolature 240).

Lorenzi nahm diese Statue später fort und als er sie auf Verlangen der Akademie nicht wieder zurückstellen wollte, wurde er seines Amtes als Konsul verlustig erklärt.

313. *1563, 30. Oktober.* Stradanus hat die Kartons eines paramento di 6 panni della storia Romana dove s'interviene la vergine vestale abgeliefert (Conti 52), die wahrscheinlich mit den Tapeten delle Sabine für eines der Zimmer der Herzogin identisch sind (VS VII, 617; Borghini Riposo III, 155; Orbaan 50).

314. *1563.* Vasari in Assisi und studiert die Fresken in S. Francesco (V, 253). Die Reise dürfte in die Sommermonate fallen.

315. *1563.* Stradanus arbeitet an den Kartons zu den Teppichen della Storia del Re Assuero (Conti 52; VS VII, 617; Borghini l. c.).

316. *1563?* Aus einem Zettel, auf dem Wochenlöhnungen für die im Palaste arbeitenden Maler notiert sind und der sich in einem Register mit Briefen von 1563 befindet, gehen die Namen von Vasaris Mitarbeitern hervor. Es sind folgende: Stradanus (3 Gulden 3 l. wöchentlich), Jacopo di Pietro del Zuccha (erhielt ursprünglich 30 Soldi täglich, ist aber auf

$^1/_2$ Gulden gestiegen), Prospero Fontana (4 Gulden wöchentlich), Cesare di Vinci (1 Gulden 2 l.). Gaye III, 118.

317. *1564, 18. Jänner.* Polizze Vasaris an den Depositar Angelo Biffoli (VIII, 374).

Vasari habe von Cristofano dell' Altissimo 10 Bildnisköpfe erhalten, die dieser für den Herzog mache; für diese habe ihm die Depositerie 50 Dukaten auszuzahlen.

Vasari hatte den Herzog am 5. März 1563 ersucht, die Polizzen für den Palast unterschreiben zu dürfen, ebenso wie es Ammanati für den Palast Pitti tue (VIII, 365).

318. *1564, 18. Februar.* Michelangelo stirbt in Rom.

319. *1564, 19. Februar.* Polizze Vasaris an den Depositar Angelo Biffoli (VIII, 374). Der Tischler M° Nigi hat für die Kästen, die er für die Guardaroba des Herzogs übernommen, wöchentlich 7 Scudi zu erhalten.

320. *1564, 2. März.* Der Statthalter und die Mitglieder der Accademia del disegno ersuchen den Herzog in Pisa, das Andenken Michelangelos durch eine öffentliche Leichenfeier ehren zu dürfen (VII, 401, Prospetto).

321. *1564, 4. März.* Vasari schreibt Lionardo Buonarroti nach Rom wegen Michelangelos Tod (VIII, 374). Der Herzog sehe es gerne, daß die Leiche Michelangelos nach Florenz komme; er werde nicht ermangeln, ihm eine Statue in S. M. del Fiore setzen zu lassen. Er empfiehlt Lionardo, einen Brief an den Herzog zu schreiben und spielt darauf an, ob er ihm nicht die Statuen in Via Mozza schenken wolle, nachdem Michelangelo nichts an Zeichnungen oder Modellen hinterlassen hat. Die Akademie habe beschlossen, nach Ostern eine ehrenvolle Leichenfeier mit bezüglichen Statuen und Malereien zu veranstalten und hat für diesen Zweck einen Ausschuß von 4 Mitgliedern (Cellini, Ammanati, Bronzino und Vasari) eingesetzt. Varchi ist von ihr über Wunsch des Herzogs beauftragt worden, eine Rede auszuarbeiten. Er bittet Lionardo, ihm Nachrichten über Michelangelos Leben seit 1550 und seine Tätigkeit an dem Bau von S. Peter aufzuschreiben, da er (Vasari) in drei Monaten mit dem Drucke seiner Viten beginnen wolle.

322. *1564, 8. März.* Der Herzog stimmt dem Vorschlage der Akademie zu.

323. *1564, 9. März.* Der Herzog beauftragt Varchi, die Leichenrede zu halten. (Gaye III, 131).

324. *1564, 10. März.* Der Sekretär Grazzini gibt der Accademia del disegno bekannt, daß der Herzog die Leichenfeier für Michelangelo gestatte (VII, 401, Prospetto).

Diese Daten können sich nur auf die Schriftstücke beziehen. Vasari war schon am 4. März über alle diese Dinge unterrichtet.

325. *1564, 10. März.* Die Leiche Michelangelos kommt nach Florenz.

Vasari läßt sie, so wie sie angekommen ist, auf dem Zollamt ver-

siegeln und bis zur Ankunft Lionardos in S. Croce aufbewahren (VIII, 376; Gaye III, 133).

Vasari benachrichtigt Lionardo in Rom von der Ankunft der Leiche Michelangelos und macht ihm Vorschläge bezüglich des Grabmals. Nach Lionardos Brief hat sich Daniele da Volterra erboten, eine Zeichnung dafür zu machen. Vasari bittet Lionardo, Daniele möge eine mit der Figur aus Via Mozza und eine ohne dieselbe entwerfen. Endlich ersucht er ihn, nicht auf die Nachrichten über Michelangelos letzte Lebensjahre zu vergessen (VIII, 376).

326. *1564, 12. März.* Der Sarg mit Michelangelos Leiche wird von den Akademikern nach S. Croce getragen (Beschluß der Akademie, VII, 402, Prospetto).

327. *1564, 18. März.* Vasari hat Lionardo auf seinen Brief durch den Boten und Ser Giovanni (?) geantwortet und schickt jetzt die Kopien der Briefe des Herzogs an den Ausschuß der Akademie für die Leichenfeier Michelangelos, die auf die Zeit nach Ostern verschoben wurde, damit Lionardo ihr beiwohnen könne. Vasari hat auf den Brief des Daniele da Volterra geantwortet. Der Herzog bewilligt die Verwendung der Figur in Via Mozza für das Grabmal. Vasari fordert Lionardo auf, er solle versuchen, die Pietà, die Michelangelo ursprünglich für sein Grabmal bestimmt und Pierantonio Bandini geschenkt habe, von diesem für das Grabmal zu erhalten, da die Gruppe des Sieges nicht recht passe und der Herzog die Absicht habe, sie anderweitig zu verwenden. Er dankt ihm für die Nachrichten über Michelangelo und ist erfreut darüber, daß Lionardo die Briefschaften Michelangelos an sich genommen habe (VIII, 377).

328. *1564, 18. März bis April.* Vasari befindet sich in **Arezzo,** um das Osterfest zu feiern. Er malt ein Bild für seinen Altar in der Pieve (VIII, 379).

329. *1564, 22. März.* Lionardo Buonarroti in Rom an Herzog Cosimo (Gaye III, 131). Verständigt den Herzog, daß Michelangelo den Willen geäußert habe, in S. Croce begraben zu werden. Bedauert, daß sich nichts in dem Hause des Verstorbenen gefunden habe und bietet die Statuen in Via Mozza an.

330. *1564, 25. März.* Der Bischof von Arezzo Bernardetto Minerbetti weiht den von Vasari gestifteten und von ihm, beziehungsweise nach seinen Angaben ausgeführten Hochaltar in der Pieve von Arezzo. Die Inschrift am Altare selbst lautet: D. O. M. Aram hanc suo studio manibusque exstructam consecrat Georgius Vasarius civis Aretinus pictor et architectus pro magnis in se collatis beneficiis parvum sane sed grati piique animi munus. — Bernardettus episcopus Aretinus aram divo Georgio sacravit corporaque sanctorum Justi, Ermenii et Asterii martyrum atque beati Raineri Aretini transtulit atque in hac urna locavit an. D. MDLXIIII die XXV martii. Nach der Inschrift, die jetzt im Vorraum der Sakristei der Pieve untergebracht ist, hat Vasari auch die Kirche umgebaut.

331. *1564, 26. März.* Vasari in Arezzo an Lionardo Buonarrotti in Rom (VIII, 379). Er hat einen Brief Lionardos und Nachrichten über Michelangelos Charakter und Leben von Daniele da Volterra und Antonio Amelini da Fano erhalten, bittet aber noch um Auskunft über seine künstlerische Tätigkeit, auch wegen der Leichenrede, die gedruckt werden soll.

332. *1564, 28. März.* Vasari in Arezzo an den Bischof von Cortona, Girolamo Gaddi (Lett. pitt. III, 262; VS VIII, 379). Bedauert, daß er den Bischof nicht eine Nacht in seinem Hause in Arezzo beherbergen konnte, um ihm die Tafel für den Hochaltar in der Pieve zu zeigen, über die der Glasmaler Michelangelo Urbani berichten werde.

333. *1564, 15. April.* Aus einem Briefe Bronzinos an den Herzog (Gaye III, 134) geht hervor, daß der erstere an der Tafel für S. Stefano in Pisa und der Beendigung der Fresken in der Kapelle des Palastes arbeite.

334. *1564, 22. April.* Vasari in Florenz erinnert Lionardo in Rom an die Notizen über Michelangelos Leben (VIII, 380).

335. *1564, April/Mai.* Vasari kränkelt (VIII, 380).

336. *1564, 1. Mai.* Verzicht Cosimos auf die Regierung; er behält sich unter anderem auch die Steinbrüche von Pietrasanta vor (Gaye III, 137).

337. *1564, 22. Mai.* Vasari verständigt den Herzog von der Rückkunft Lionardos. Aus der Erbschaft Michelangelos hat er nichts anderes mitbringen können, als zwei Kartons, die er dem Herzog zu verehren gedenke. Er werde sich seinen Rat bei der Errichtung des Grabmals in Croce erbitten, und bedauere, es nur gemäß seinen Mitteln, nicht den Verdiensten M. entsprechend gestalten zu können. Die Statue in Via Mozza schenke er dem Herzog; sie passe nicht für das Grabmal, und der Gedanke, sie dafür zu verwenden, sei von Daniele da Volterra, nicht von Lionardo ausgegangen (VIII, 380).

338. *1564, Juli.* Vasari läßt in Pietrasanta (?) bunten Marmor für die Portale im Palaste brechen (Gaye III, 137).

339. *1564, 13. Juli.* Mandat Cosimos an D. Isidoro da Montauto, dem mailändischen Goldschmied Gaspare Messeroni 150 Scudi auf Rechnung einer Vase aus Lapislazuli zu zahlen, an der er für ihn arbeite (Gaye III, 138).

340. *1564, 14. Juli.* Bericht Vasaris an den Herzog in Cafaggiuolo über die Leichenfeier Michelangelos (Gaye III, 139; VS VIII, 381).

341. *1564, 17. September.* Stradanus liefert die Kartons für Teppiche aus der Geschichte des Odysseus für das Penelopezimmer der Herzogin ab (Conti ad an; VS VII, 617; Borgh. III, 155).

342. *1564, 21. September.* Grundsteinlegung zu der Kirche della Pace zwischen Porta a S. Pier Gattolini und Porta S. Giorgio durch den Bischof Marzio de' Marzi. Den Anlaß zu dieser Gründung gab ein Madonnenbild in einem Tabernakel, das am 15. April Wunder zu tun

begann und großen Zulauf hatte, so daß binnen 5 Monaten 1000 Dukaten zusammenkamen (Lapini 100).

343. *1564, 30. September.* Tiberio Calcagni in Rom an Vasari in Florenz (Gaye III, 145). Calcagni schickt Vasari Zeichnungen, die dieser verlangt hat.

1. Aufnahmen eines Bauwerkes, von dem es auch Kupferstiche gibt. Calcagni nennt porte, le niche fuora e drento. Wahrscheinlich ist S. Peter gemeint.

2. Verschiedenes „del S. Giovanni“, wohl Zeichnungen für S. Giovanni de' Fiorentini nach Entwürfen Michelangelos. Calcagni war in dessen Auftrage nach Pisa gegangen, um sie dem Großherzog zu erklären und mag selbst Skizzen Michelangolos ausgeführt haben.

3. Die Zeichnung einer Tür in Bronze mit Historien, die viel Mühe gemacht hat. Darunter kann nur die Tür Filaretes in S. Pietro gemeint sein.

Vasari scheint diese Zeichnungen als Vorarbeiten für seine Viten gebraucht zu haben. Calcagni sollte Erkundigungen einziehen, worauf der Passus seines Briefes gehen könnte: Da questi pittori io non ho tempo, però non dico altro, cioè afrontarli delle promesse.

344. *1564, Herbst* (geraume Zeit vor dem *4. November*). Vasari reist nach **Pisa**, um die Entscheidung des Herzogs über die Gegenstände für die Felder der Decke, die noch nicht bestimmt sind, einzuholen.

345. *1564, 10. Oktober.* Vinta in Florenz an Herzog Cosimo in Pisa (Gaye III, 147). Übersendet die Schenkungsurkunde über das Haus für Baldassare Sanci aus Urbino und seine männlichen ehelichen Nachkommen, sowie den Bericht über das Gesuch des Vasari wegen seines Hauses. Er möchte das Recht erwerben, es, da er kinderlos sei, seinem Neffen (er sagt bald den Söhnen seines Bruders, bald den seiner Schwestern) zu vererben und empfiehlt sich schließlich ganz der Gnade des Herzogs. Vinta hat ihm, da er augenblicklich ganz in die Malereien für die Decke des Salons vertieft ist, gezeigt, was Guicciardini an drei Stellen über den Rückzug der Venezianer aus dem Casentino berichtet und hat ihn auf das Geschichtswerk des Corio aufmerksam gemacht (Gaye III, 147).

346. *1564, 4. November.* Borghini an Cosimo in Pisa (Gaye III, 148). Die Historien der Decke sind sämtlich bis auf eine entworfen, über deren Gegenstand sich Vasari und Borghini nicht klar werden können. Vasari sage, daß der Herzog, anknüpfend an den Ausspruch eines alten Rechtslehrers, hier dargestellt sehen wollte, daß Florenz niemals unterworfen worden sei. Borghini hat nachgeforscht und gefunden, daß der hl. Paulinus von Nola im Leben des hl. Ambrosius schreibt, daß letzterer einem Bürger von Florenz während der Belagerung durch Radagais im Traume erschienen sei und ihm die Befreiung am nächsten Tage prophezeit habe, die auch eingetroffen sei. Stilicho habe am nächsten Tage, dem Feste der hl. Reparata, das Heer

des Gotenkönigs geschlagen und noch heute geschehe dieses Ereignisses öffentliche Erwähnung.(?) Borghini fragt an, ob der Herzog diese Begebenheit gemeint habe.

Er schlägt ferner vor, die Bildhauerarbeit an dem Grabmal Michelangelos an drei begabte junge Leute, Battista di Lorenzo, Giovanni dell' Opera und Battista di Benedetto, einen Schüler des Ammanati, zu verteilen.

347. *1564, 5. November.* Vasari bittet den Herzog, sich wegen der einen Historie für die Decke des großen Saales, deren Stoff noch nicht bestimmt ist, nach dem Briefe Borghinis, der über die Absicht des Herzogs mit Lelio Torelli und anderen Gelehrten beraten hat, zu entscheiden. Er möchte auch vernehmen, ob der Herzog einverstanden sei, daß man mit den Arbeiten für Michelangelos Grabmal, deren Leitung er ihm übertragen habe, beginnen soll (Gaye III, 153; VS VIII, 384).

348. *1564, 12. November.* Antwort Cosimos in Pisa auf Borghinis Brief vom 4. und Vasaris Schreiben vom 5. November (Gaye III, 152).

Vasari habe ihn mißverstanden, er habe nicht sagen wollen. Florenz habe nie unter fremder Herrschaft gestanden, weil das ein Unsinn sei, sondern Florenz sei nie verlassen worden. Im übrigen ist er mit dem Vorschlag Borghinis für das fehlende Feld einverstanden und billigt auch die Auswahl der Bildhauer für das Grabmal Michelangelos.

349. *1564, 23. November.* Vasari in Florenz an Cosimo in Pisa (Gaye III, 155; VS VIII, 385). Von den Historien für die Decke sind zweiunddreißig untermalt; die fehlenden sieben hofft Vasari bis Ende Jänner mit Farben zu skizzieren. Ein Stück der Decke ist vergoldet und zur Probe aufgedeckt worden. Die Wirkung ist befriedigend. Die Bilder werden trotz der Höhe von dreiunddreißig Ellen alle sichtbar sein. Für die Schlacht am Casentino ist Bembos venezianische Geschichte konsultiert worden. Die Arbeiten für das Grabmal Michelangelos sind schon verteilt und werden begonnen. Er habe am 22. November sechs Teppiche, drei aus der Werkstatt in der via de' Servi, drei aus der in der via del Cocomero gesehen, alle ausgezeichnet. (Unter diesen Teppichen wird ein Parament für eines der Zimmer der Herzogin zu verstehen sein. Das für das Zimmer der Sabinerinnen umfaßte sechs Stück, s. Nr. 313. — Das Weberatelier in via de' 'Servi leitete Benedetto di Michele Squilli, das andere Giovanni di Bastiano Sconditi († 1568); Conti 15 ff.).

350. *1564, 23. November.* Vasari schreibt an Borghini, daß er ihn besuchen wolle, weil er vom Zeichnen ermüdet sei. Es fehlen zwei storie, ein Rund- und ein langes Feld. Es folgt eine dunkle Äußerung über seine schriftstellerische Tätigkeit, in die Borghini eingreifen will (Gaye III, 155; VS VIII, 385).

351. *1564, 23. November.* Borghini an Ab. Giusti (Gaye III, 157). Er fragt an, ob sich der Herzog nicht doch entschließen möchte, an

Stelle der Niederlage des Radagais die Einführung des Christentumes in Florenz unter Konstantin dem Großen und dem hl. Sylvester malen zu lassen.

352. *1564, 27. November.* Vasari an den Ab. Giusti, Sekretär des Herzogs in Pisa (Gaye III, 159; VS VIII, 387). Borghini, Pier Vettori und Adriani sind noch immer nicht über die letzte Historie des palco schlüssig geworden. Borghini hat Vasari ersucht, mit dem Entwerfen des Kartons so lange zu warten, bis ihm der Herzog auf einen Brief geantwortet habe.

353. *1564, 28. Dezember.* Vasari schreibt an Cosimo wegen des Grabmals für Michelangelo (Gaye III, 164; VS VIII, 388). Zwei Statuen sind vergeben, über die Vergebung der dritten erwartet man die Entschließung des Herzogs. Da in via Mozza wenig Marmor vorhanden ist, so müssen ihrer zehn Ladungen aus Carrara und der Sarg aus buntem Marmor von Seravezza beschafft werden, für deren Kosten (etwa 90 Scudi) Lionardo aufkommen wird; der Herzog könne die Benützung seiner Steinbrüche für diesen Zweck wohl erlauben; der Marmor, der ihnen entnommen werde, wiege wohl die Statuen auf, die er aus dem Atelier in via Mozza erhalte.

354. *1564, 29. Dezember.* Borghini berichtet dem Herzog, daß die Operai von S. Croce dem Lionardo Buonarroti den Platz für das Grabmal Michelangelos rechts gegenüber der ersten Säule angewiesen haben. Je eine Statue wurde dem Battista Lorenzi und Giovanni di Benedetto aufgetragen; Ammanati mag seinen Gehilfen, der für die dritte Figur in Aussicht genommen war, nicht entbehren. Der Herzog möge entscheiden, an wen sie vergeben werden soll. Valerio Cioli, der die Statue des Zwerges für Pitti arbeite, wäre geeignet; Domenico Poggi hätte vor allem große Lust, sich als Bildhauer zu bewähren (Gaye III, 163).

355. *1564.* Tod des Tommaso di Stefano, Schüler des Lorenzo di Credi, der in der 1. Auflage Vasaris genannt wird und über den V_2 im Leben seines Lehrers ausführliche Nachrichten bringt (IV, 570).

356. *1564,* Der Druck der Viten ist bis zum Leben des Ghirlandajo und Botticelli fortgeschritten (III, 259 und 311).

357. *1565, Anfang Februar.* Bronzino hat zwei Tafeln für S. Stefano de' Cavalieri in Pisa und für die Kirche in Elba vollendet und bittet den Herzog, zwei Wandbilder in S. Lorenzo ausführen zu dürfen, was dieser mit Reskript vom 11. Februar bewilligt (Gaye III, 165 f.).

358. *1565, 1. März.* Das Amt der IX Conservatori del dominio zieht als erstes in das Gebäude der Uffizien ein (Lapini 143). Vasari malte für dieses Amt einen Christus und einen Madonnenkopf in großem Formate, wie es scheint aber erst 1566 oder 1567 (VII, 711).

359. *1565, 4. März.* Datum der Urkunde, mit der Maximilian II. seine Schwester Johanna dem Fürsten Franz von Toscana zur Frau gibt (Carte Strozziane, XLII, c 48—54, Inventar I, 22; XXXII, c 93 ff., Inv. I, 150; ebda. die anderen Dokumente: Heiratsvertrag, Verzicht der Erzherzogin auf die Erbschaft von väterlicher und mütterlicher Seite, usw.).

360. *1565, 12. März.* Mandat Cosimos an Borghini, dem Veri de' Medici für die Auslagen des Baues des Korridors wöchentlich 200 Scudi auszuzahlen (Gaye III, 170, dat. 1564).

361. *1565, 13. März.* Stradanus erscheint als Gläubiger für Entwürfe für drei Teppiche mit Darstellungen aus der Geschichte Salomos, die 1559 angefangen wurden (Conti ad an.).

362. *1565, 15. März.* Der Index der verbotenen Bücher wird an den Kirchentüren von Florenz angeschlagen. Am 18. März beginnt die Verbrennung der konfiszierten Bücher auf Piazza S. Giovanni und S. Croce (Lapini 123 f.).

363. *1565, 19. März.* Grundsteinlegung zum ersten Pilaster des Korridors von den Uffizien nach Pitti. Im November ist er fertig (Lapini 142).

364. *1565, 21. März.* Die Verlobung zwischen Francesco de' Medici und Johanna von Österreich wird in Florenz verkündet (Lapini 142.)

365. *1565, 22. März.* Grundsteinlegung zu der Basis der Säule vor SS. Trinità (Lapini 143).

366. *1565, 27. März.* Cosimo aus Seravezza an Vasari in Florenz (Gaye III, 169). Auftrag, den Bau des Korridors von Uffizien nach Pitti soviel als möglich zu beschleunigen, damit er vor der Erntezeit fertig werde. Der Herzog hat sich entschlossen, in Hinsicht der Auslagen, die er durch einen früheren Befehl auf 200 Scudi wöchentlich begrenzt hatte, Vasari freie Hand zu lassen.

367. *1565, 5. April.* Über Befehl Cosimos reicht Borghini ein ausführliches Programm für die Dekoration der Stadt Florenz zur Feier der Hochzeit des Francesco de' Medici ein (Lett. pitt. I, 125—204). Zusätze und Änderungen in einem nicht viel später anzusetzenden Briefe Borghinis an einen unbekannten Adressaten (Lett. pitt. I, 205).

368. *1565, 27. April.* Lambert Lombard in Lüttich an Vasari in Florenz (Gaye III, 173). Lombards Freund, Dominicus Lampsonius, Sekretär des Bischofs von Lüttich, hat ihm einen Brief Vasaris gezeigt, der in ihm die Sehnsucht erweckte, gleichfalls Vasari zu schreiben. Er bezeugt seine Verehrung für den Autor der Viten und sein Werk und bittet ihn, eine einzige Historie des Margaritone oder Gaddi oder Giotto zu übersenden (wie aus einem späteren Passus des Briefes hervorgeht, meint er eine Nachzeichnung), damit er sie mit alten Glasgemälden und Bronzereliefs vergleichen könne, die ihm (Lambert), trotzdem ihre Figuren auf Fußspitzen stehen, mehr zu denken geben als gewisse moderne Malereien. Verbreitet sich über Martin Schön und Dürer und hofft, Vasari werde der Welt noch eine Grammatik und wirkliche Begründung der Kunst, die alle Lineamente und Proportionen enthalten möge, die einer Statue des Jupiter, des Herkules, eines Apollo oder Mars, eines Bacchus, der Venus, der etwas kräftigeren Juno, der jungfräulichen Diana oder der „Minerva all' Amazonica" zukommen lassen.

369. *1565, 4. Mai.* Die Fundamente für den Neptunsbrunnen werden begonnen (Lapini 144).

370. *1565, 12. Mai.* Der Maler Federighi di Lamberto Gusta (Justus?) erhält für 185 Quadratellen Kartons für Teppiche, die für das Zimmer neben der Hauptkapelle (das Zimmer der Bella Gualdruda, Orbaan 50 n.) im Palaste bestimmt sind, 462 Scudi und 10 Soldi. (Conti 53. Über den Künstler vgl. VS VII, 299 und 614).

371. *1565, Juni bis 4. Oktober.* In dieser Frist werden die Loggien im Hofe des Palastes unter Vasaris Leitung ausgemalt und vergoldet und die Säulen stukkiert (Lapini 145).

372. *1565, Juni.* Borghini ist außerhalb Florenz (in Poppiano?), leitet aber alles, schickt die Programme für die Triumphbogen, für die Bilder im Palaste und kleine Skizzen, macht Inschriften, entscheidet die Unmenge von Fragen, die ihm von allen Seiten vorgelegt werden. Vasari schickt wohl täglich Briefe, fragt an, drängt, lobt, plaudert. Sechs von diesen Berichten sind erhalten (vom 10., 13., 17., 18., 19. und 21. Juni. Gaye III, 179—189; VS VIII, 389—395). Der Saal mit seiner Decke ist fertig; alle Schüler Vasaris arbeiten im Hofe. Unter den Künstlern gibt's Verdruß. Vasari muß ausgleichen und besänftigen. Jedem legt er sein Programm zurecht, muß das Fehlende von Borghini einfordern. Der Herzog hat Wünsche (Geschichte mit der Herzogin); ist aber im ganzen zufrieden (Giorgio fa tu).

Von den Instruktionen Borghinis haben sich ein paar erhalten, die für Federigo Lambert (9. September; Lett. pitt. I, 214, 226), für Michele del Ghirlandajo (13. August; l. c. 212), für Bronzino (l. c. 216), Allori (I, 222, 239). Hieher gehört auch der Brief Borghinis an Caccini (l. c. 229), sowie die Briefe, mit denen er den Plan der ganzen Dekorationen an Mellini schickte, damit dieser die Beschreibung für den Druck ausarbeiten könne (l. c. 233/8).

373. *1565, Juni/Juli.* Apparato für die Hochzeit des Franz von Medici. Vgl. die anonyme Beschreibung, die im Anhang zu VS VIII, pag. 519 abgedruckt ist.

374. *1565, 8. Juni.* In S. Spirito beginnt man mit dem Bau des Himmels, auf dem bei den bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten die Verkündigung vorgestellt werden sollte (Lapini 144).

375. *1565, 10. Juni.* Gründung von Heliopolis (Città del Sole). (Lapini 141.)

376. *1565, 10. Juni.* Vasari schickt Borghini einen Teil der Skizzen für die Triumphbogen, über mehrere muß er noch mit ihm beraten; andere sind bereits an einzelne Werkmeister verteilt. Der Herzog will das Innere des Doms weißen lassen (Gaye III, 179; VS VIII, 389).

377. *1565, 13. Juni.* Der Herzog hat Vasari die Stoffe für die Medaillons im Hofe des Palastes angegeben. Borghini möge die Darstellungen nach den Antiken bestimmen (troverete sopra cio quelle invenzioni più a proposito alle cose antiche). Auch Inschriften, kurz, witzig, elegant, wünsche der Herzog. Unterdessen werde Vasari die Decken

und Wände des Hofes betreiben. Vasari an Borghini in Poppiano: Gaye III, 181; VS VIII, 390. Er habe genug zu tun, überall gibt es Streitigkeiten und Verdruß unter den Künstlern.

378. *1565, 18. Juni bis 11. August.* Das Innere des Florentiner Domes wird weiß getüncht (Lapini 144).

379. *1565, 30. Juni.* Die Wasserleitung für den Neptunsbrunnen wird angefangen. Das Wasser kommt aus der Fonte alla Ginevra bei S. Leonardo in Arcetri, wird über den Ponte a Rubaconte (jetzt Ponte delle Grazie) unterhalb der Loggia der Peruzzi und durch den Borgo de' Greci durch Tonröhren geführt (Lapini 145).

380. *1565, Juni bis September.* Das rechte Arnoufer zwischen dem Palazzo Ricasoli und dem Ponte a Trinità wird um eineinhalb Ellen gehoben und gepflastert (Lapini 145).

381. *1565, Sommer.* Borghini an Allori wegen der Malerbildnisse. (Lett. pitt. I, 222, cf. 239).

382. *1565, 2. Juli.* Die Aufrichtung der Granitsäule vor SS. Trinità beginnt. Am 14. Juli steht sie auf ihrem Platze (Lapini 145).

383. *1565, 20. August.* Vasari an Borghini (VIII, 395). D. Miniato Pitti hat sich erboten, das Register für Vasaris Viten zu machen. Er wird ihm den ersten und zweiten Teil zuschicken und bittet Borghini, da er mit dem Register schon angefangen habe, ihm die Arbeit zu erklären.

384. *1565, Ende September.* Borghini hat Fabio Segni ersucht, ihm bei dem Verfassen der Inschriften für die Triumphbogen behilflich zu sein und sendet ihm Anweisungen (Lett. pitt. I, 219).

385. *1565, September.* Aus diesem Monat sind drei Berichte Vasaris an Borghini (vom 10. und 22. September, einer ohne Tagesdatum; Gaye III, 189—194; VS VIII, 395—398) erhalten. Die verschiedenen Objekte werden bald fertig sein. Im Salone will Vasari noch zwei große Leinwandbilder in Helldunkel über der Architektur Bandinellis malen und ersucht Borghini um Historien dazu. Naldini und Zucca malen an den Tugenden; Zuccaro an dem Vorhang.

386. *1565, 3. Oktober.* Giulio de' Medici (der uneheliche Sohn Alessandros) reist mit 18 florentinischen Adeligen ab, um der Erzherzogin Johanna entgegenzugehen (Lapini 146).

387. *1565, 4. Oktober.* Paolo Orsini, der Schwiegersohn des Herzogs, reist mit 20 römischen Edelleuten ab, um die Erzherzogin Johanna zu empfangen.

388. *1565, 6. Oktober.* Der Fürst Francesco de' Medici reist seiner Braut mit einem Gefolge von 24 Edelleuten entgegen.

389. *1565, 22. Oktober.* Die Dominikaner in S. Maria Novella beginnen den Tramezzo abzuräumen und die Kirche zu restaurieren unter Vasaris Leitung (Lapini 146; VS VII, 710; Gaye II, 480).

390. *1565, 11. November.* Die Basen für die Triumphbögen für den Einzug der Erzherzogin werden aufgerichtet; die erste am Canto

della Paglia, dann die am Canto de Carnesecchi, Canto de' Tornaquinci und die anderen (Lapini 147).

391. *1565, 13. November.* Auf die Säule vor SS. Trinità wird das Modell der Justitia von Ammanati aufgestellt (Lapini 147).

Die Inschrift, zu der Vettori, Adriani und Borghini Entwürfe lieferten, wurde erst am 23. Oktober 1570 angebracht (Lapini 170).

392. *1565, am 20. November* kehrt Giulio de' Medici, am 28. Paolo Orsini und am 24. der Fürst nach Florenz zurück (Lapini 147).

393. *1565, 1. Dezember.* Im Dom wird die Statue des Petrus von Bandinelli in einem Tabernakel aus bemaltem Holz, nach dem später die großen Marmornischen gemacht wurden, an die Stelle versetzt, wo jetzt der Apostel Matthäus steht. Am 2. Dezember wird gegenüber an dem Pilaster der Jakobus von Sansovino aufgestellt.

394. *1565, 6. Dezember.* Alamanno Salviati, Onkel des Großherzogs, reist nach Firenzuola, um die Erzherzogin zu empfangen (Lapini 148).

395. *1565, 8. Dezember.* Die Erzherzogin kommt über Prato, wo sie den hl. Gürtel küssen wollte, in Poggio a Cajano an und wird hier vom Großherzog empfangen, der ihr ein Kollier aus Edelsteinen im Werte von mehreren 1000 Scudi verehrt (Lapini 148).

396. *1565, 9./10. Dezember.* Die Nachricht vom Tode Pius IV. kommt nach Florenz. In der Nacht wird der Neptun Ammanatis enthüllt (Lapini 148).

397. *1565, 16. Dezember.* Einzug der Erzherzogin Johanna in Florenz (Lapini 148).

398. *1565.* Stradanus zeichnet nach Angaben Vasaris Kartons für die Stanza di Ercole aus dessen Sage (VII, 617; Orbaan 50).

399. *1566, 11. Jänner.* Borghini in Florenz schreibt an Panvinio in Rom, er werde ihm binnen kurzem seine Schriften durch M. Giorgino Vasari pittore eccellente schicken, der nach Rom reise (Prose fiorentine Parte IV, vol. 4, p. 61).

400. *1566, 29. Jänner.* Die Abräumung der Triumphbogen beginnt mit dem am Canto de' Carnesecchi (Lapini 151).

401. *1566, 18. Februar.* Borghini kündigt dem Niccolo del Nero in Rom an, Vasari werde, vom Papste berufen, nach Rom kommen und bittet ihn, ihm behilflich zu sein und nötigenfalls Geld bis zu der Summe von 100 oder 150 Scudi vorzustrecken. (M. Giorgio Vasari vien costì chiamato da S. S. il quale vi verra a visitare in mio nome e vi darà ragguaglio di me e delle cose di qua .... Al detto M. Giorgio poichè e' viene al servizio di si gran Signore, non penso sia per mancare cosa alcuna; ma perchè i casi umani possono essere infiniti ed improvvisti, vi prego, che l'abbiate sotto la vostra protezione e ne tenghiate un poco di cura e dove gli bisognasse anche danari fino alla somma di 100 o 150 Scudi, gliele accomodaste e me ne deste avviso. Prose fior. l. c. 230 f.).

402. *1566, 18. Februar.* Borghini entschuldigt sich brieflich bei Panvinio, daß er die versprochenen Schriften durch Vasari nicht schicken

könne, weil dieser sein Gepäck bereits geschlossen habe. (Io pensava mandarvi per M. Giorgio Vasari quegli miei scritti che io avea promessi ed erano a ordine. Ed ecco, mentre che per due giorni sto fuori della città, egli ha inviate le sue some di certe cose, che e' conduce costà a S. Santità con esse i suoi forzieri e valige, talchè ora non mi è paruto cortesia dargli questo impaccio e caricarlo da mulattiere cercando egli di venirne più spedito e più leggiero che e' puo. Prose fior. l. c. p. 67.).

403. *1566, 21. Februar* (dì di Berlingaccio). Mascherata (Lapini 151).

404. *1566, 10. März.* In S. Spirito wird die Verkündigung in Gegenwart des Herzogs, des Fürsten Francesco und seiner Frau und des Hofes aufgeführt und am 10., 14. und 18. März wiederholt (Lapini 151).

405. *1566, 17. März.* Vasari schreibt an die Rektoren der Brüderschaft von Arezzo, daß er Johannes Stradanus bewogen habe, den Karton zu vollenden, und bedauert, daß ihm selbst von seinen Padroni nicht die versprochene Ruhezeit von 4 Monaten gelassen worden sei, um sich selbst in den Dienst der Brüderschaft zu stellen. (Gualandi, Mem. Orig. II, 107; Nuova Racc. I, 948; VS VIII, 398.) Um welches Werk es sich handelt ist zweifelhaft. Keinesfalls wie Mem. Orig. II, 109 behauptet wird, um den Altar, den Baroccio später übernahm (über letzteren N. Racc. I, 190—92).

406. *1566, 24. März.* Der neue Hochaltar in S. M. Novella wird acht Ellen vor dem alten aufgemauert (Lapini 152).

407. *1566, 25. März.* Testament Vasaris, später annulliert (Gaye II, 516).

408. *1566, April bis Anfang Juni*, Vasaris Reise.
Briefe:

1. Arezzo 1. April an Borghini.
2. Perugia 4. April an Borghini.
3. Rom 14. April an Borghini.
4. Rom 13. April an Francesco de' Medici. Antwort vom 22. April.
5. Rom 17. April an Borghini.
6. Ravenna 24. April an Borghini.
7. Bologna 30. April an Borghini.
8. Mailand 9. Mai an Borghini.
9. San Benedetto bei Mantua 15. Mai an Borghini.
10. Ferrara 27. Mai an Herzog Cosimo. Sämtliche VS VIII, 399 ff. Nr. 150—159.

409. *1566, 1. April.* Vasari in **Arezzo** an Borghini in Florenz. Vasari rastet seit wenigen Tagen in Arezzo. Die Bilder für Perugia haben wegen des Regenwetters einen schweren Weg gehabt. Borghini möge Caccini veranlassen, die 100 Scudi, die er für Annibale Caro in Händen habe, bei der Bank der Ricci zu deponieren oder an Ser Gostantino (?) nach Arezzo zu senden.

410. *1566, 4. April.* Vasari in **Perugia** an Borghini in Florenz. Vasari ist mit seinen Bildern glücklich in S. Pietro angelangt und mußte sie sogleich enthüllen und hat reichen Beifall eingeheimst. Er wird sie aufbringen und dann über **Assisi** nach Rom gehen. Borghini möge Jacopo Giunti sagen, daß er das, worum er ihn (Giunti) ersucht, aufgeschrieben, das Blatt aber, als er bei **Cortona** eine Anticaglia, die Grotte des Pythagoras oder Archimedes genannt, besuchte und sein Zeichenbuch aus der Tasche zog, verloren habe. Er werde es neu schreiben und von Rom aus schicken.

411. *1566, 14. April.* Vasari in **Rom** an Borghini in Florenz.

Vasari mußte wegen des schlechten Wetters drei Tage in Perugia bleiben. Er hat mit Hilfe Zuccas und des M. Bernardo seine Bilder im Refektorium von S. Pietro (VS VII, 707) aufgestellt und neue Aufträge erhalten, ein Bild für S. Lorenzo in Perugia, und eines für die Mercanzia, das Tizian, Salviati und andere schon übernommen, aber nie geliefert haben. Er geht über **Assisi, Foligno, Spoleto,** wo er die Fresken Filippo Lippis im Dom, bewundert (dove io rividi la capella di Fra Filippo nel Duomo, cosa molto bella: fu gran uomo!) **Narni** und kommt am 10. April in **Rom** an und wohnt bei D. Teofilo auf dem Monte Cavallo. Daniele da Volterra ist vor vier Tagen gestorben; Vasari will Nachrichten sammeln, um ihm ein Denkmal in den Viten zu setzen. Wenn D. Silvano Razzi in Florenz angekommen sei, so möge ihm Borghini ausrichten, daß er le cose delle Vite fortsetze, damit das Werk nicht stocke.

412. *1566, 14. April.* Vasari an Francesco de' Medici.

Vasari schreibt, daß er viele antike Bauten besichtige und vermesse. Was von moderner Kunst vorhanden sei, habe er von neuem gesehen. Er zeichne nach antiken Statuen und Sarkophagen, um sich dieser Studien bei den Fresken des Salone zu bedienen.

413. *1566, 17. April.* Vasari in Rom an Borghini in Florenz. Vasari steht im Begriffe, nach **Loreto** abzureisen. Er legt einen Brief an Giunti bei, den Borghini besorgen lassen möge. Er habe vielerlei notiert, was viel zu tun geben werde.

414. *1566, 23. April.* Die Abräumung des alten Chores in S. M. Novella ist beendet (Lapini 152).

415. *1566, 24. April.* Vasari in **Ancona** an Borghini in Florenz (Gaye III, 211; VS. VIII, 403). Er ist von Rom über **Narni, Terni, Spoleto, Val di Varchiano, Tolentino, Macerata, Recanati** nach **Loreto** gereist, wo er am Georgstage (23. April) con molta satisfazione spirituale kommunizierte. Von da ging er am Abend des 23. nach **Ancona,** wo ibm sein alter Freund, der Kardinal di Gambero, viel Liebes erwies, und am Morgen des 24. über **Fano, Pesaro, Rimini** nach **Ravenna.** Er berichtet, viele Bauten gesehen zu haben (aviàn visto molte muraglie che non è tempo ora discorrere nè far ragionamenti).

416. *1566, 30. April.* Vasari in **Bologna** an Borghini in Florenz (Gaye III, 212; VS VIII, 404). Berichtet, daß er in Ravenna die Dinge.

die er sich schon lange gewünscht, gesehen und die Rotonda vermessen habe. In Bologna ist er mit den Äbten von Arezzo und Perugia zusammengetroffen und wird mit ihnen bis **Modena** reisen. Prospero Fontana, Lorenzo Sabbatini und Giovanni da Bologna lassen Borghini grüßen. Vasari ist im Begriffe abzureisen.

417. *1566, 9. Mai.* Vasari in **Mailand** an Borghini in Florenz (Gaye III, 214; VS VIII, 405). Vasari hat in **Modena, Reggio** und **Parma** vieles von Correggio gesehen; in Parma mußte er wegen des Regens zwei Tage rasten. Am 4. war er in **Piacenza,** am 5. in **Pavia,** wo er alle Bauten der Goten gesehen, vieles aufgeschrieben, aber nichts gezeichnet hat. Am 6. besuchte er die Certosa von Pavia und kam in Mailand an, wo er festlich empfangen wurde und bei Leone Leoni wohnte. Er will am 10. abreisen. Fordert Nachrichten aus Florenz über Giovanni Caccini, über das, was man über die Triumphbogen spricht, wie die Angelegenheiten des Battista stehen, ob er die Kapelle (wo?) vollendet habe, was an den Uffizien geschieht usw. Von D. Silvano und den Giunti habe er nichts gehört; Borghini möge ihm über sie etwas schreiben.

418. *1566, 15. Mai.* Vasari in **S. Benedetto bei Mantua** an Borghini in Florenz (Gaye III, 216; VS VIII, 406). Vasari ist bei schlechtem Wetter über **Lodi** nach Mantua geritten, hat hier die „Wunder" der Sofonisba Anguissola gesehen (11. Mai?), ist dann nach einem schlechten Reisetage in **Brescia** von dem Prior D. Zanobi da Fiorenza, wohl aufgenommen worden, war in **Mantua** und ist am 15. in S. Benedetto angekommen, gedenkt am 16. über Mantua nach **Verona,** dann nach **Vicenza** und **Padua** zu gehen und hofft am nächsten Dienstag (21. Mai) in **Venedig** einzutreffen.

419. *1566, 22. Mai.* Tod des Sforza Almeni (Lapini 152).

420. *1566, 27. Mai.* Vasari in **Ferrara** an Cosimo (Gaye III, 217; VS VIII, 407). Ist eben aus **Venedig** über **Chioggia** angekommen und hofft am nächsten Samstag (1. Juni) wenigstens in seiner Villa bei Florenz einzutreffen.

421. *1566, Juni.* Vasari ist (nach Angabe der Vita) nach seiner Ankunft nochmals nach **Rom** gegangen und hat von Pius V. den Auftrag für eine T a f e l f ü r d i e c h i e s a d e l B o s c o erhalten. (VS VII, 705.)

422. *1566, Sommer, Herbst, Winter.* In dieser Zeit hat Vasari (nach der Selbstbiographie und den drei Briefen) folgende Werke in Arbeit:

1. Eine große Z e i c h n u n g für den Kardinal von Montepulciano, am 31. Juli fertig. (VIII, 437.)

2. Entwürfe für die W a n d b i l d e r im Salone des Palazzo Vecchio.

3. Die Tafel für den Papst, eine A n b e t u n g d e r K ö n i g e, die am 18. August schon skizziert ist. (VII, 705; VIII, 408, 410.)

4. Eine Tafel für die Badia in Florenz mit der H i m m e l f a h r t d e r M a r i a. (VII, 709; VIII, 407 ff.)

5. Das R o s e n k r a n z b i l d für Alessandro Strozzi, Bischof von Volterra, nach den Visionen des hl. Anselmus. (VII, 710; VIII, 407—410.)

Fineschis Angabe (Forestiere istr. di S. M. Nov. Fir. 1790 p. 39), Vasari habe diese Tafel, welche Camilla Capponi testamentarisch für einen Altar der genannten Kirche hinterlassen habe, für 1800 Lire gemalt, ist daher unrichtig.

6. Eine Tafel für den Depositar Angelo Biffoli, Christus, der von der Mutter Abschied nimmt. Am 31. Juli war die Zeichnung dazu fertig (VIII, 407 f.). Für S. Croce bestellte derselbe ein anderes Bild mit der Herabkunft des hl. Geistes. (VII, 711.)

7. Eine Krönung der Maria für das Nonnenkloster der Schwestern des hl. Vinzenz in Prato, von Filippo Salviati bestellt; im Juli und August 1566 in Arbeit. (VII, 709; VIII, 407—409.)

8. Entwurf für eine Taufe Christi wird in den Briefen Borghinis vom 18. August erwähnt. (VIII, 408.)

423. *1566.* Beginn der neuen Altäre in S. Croce und in S. Maria Novella (Lapini 153).

424. *1566, 21. Juli.* Bericht der Baukommission von S. Croce über den Fortgang der Restaurierung der Kirche.

Der ganze Choreinbau samt den Kapellen ist mit Ausnahme der der Foresta (Cap. Serristori), auf die die alte Orgel gestellt wurde, abgeräumt. Ferner wurde ein Teil des den Chor umgebenden Holzwerkes und der Mauer abgetragen; auf der Nordseite ist zur Probe die ganze Umfangsmauer niedergelegt worden. Die Kirche hat, nach dem Urteil aller, die es gesehen haben, unendlich gewonnen. Die Kommission fragt an, ob man nicht den Altar verschieben, die große Altartafel durch ein Ciborium oder Kruzifix ersetzen und den Chor in die Chorkapelle versetzen solle; die Mönche werden dort Platz haben und das Sakrament bei der Elevation sehen können, was früher nicht möglich war. Außerdem würde der Blick auf die schönen Glasfenster frei werden. Cosimo billigte den Vorschlag der Kommission (Moisè, S. Croce 122 f.).

425. *1566, 31. Juli.* Vasari in **Florenz** an Borghini in Poppiano (Gaye III, 219; VS VIII, 407).

Borghini hat ihm il libro geschickt. Vasari schickt einen Entwurf zu seiner eigenen Lebensbeschreibung, aus der Borghini das beste auswählen solle; über die Einzelheiten aus den letzten Jahren wisse er besser Bescheid, als Vasari selbst. Er hat Adriani besucht, um sich ihm zu empfehlen.

426. *1566, 18. August.* Vasari in Florenz an Borghini in Poppiano (Gaye III, 221; VS VIII, 408).

Berichtet wie im früheren Briefe über seine Arbeiten. Andrea Pasquali, der Leibarzt des Herzogs, hat durch Vasaris Vermittlung eine Kapelle in S. Maria Novella erhalten, ohne den Platz zu bezahlen. Vasari malte später das Altarbild für sie, die Auferstehung Christi. S. Croce sei vollständig ausgemalt und wirke sehr gut; die Umgestaltung ist viel einschneidender als in S. Maria Novella und der Herzog begünstigt sie. Beklagt sich über die schlechte Ernte auf seinen Gütern.

427. *1566, 3. September.* Vasari in Florenz an Borghini (Gaye III. 222; VS VIII, 409).

Hat mit dem Bischof Al. Strozzi v. Volterra Dinge verhandelt, die auch Borghini angehen. Mit Bart. Gandi hat er wegen einer Versetzung seines Bruders, des Notars Petro Vasari, von Arezzo nach Florenz gesprochen. Vasari erinnert sich der Zeichnungen der Rotonda in Ravenna (VIII, 404), die Naldini für Borghini vergrößern soll. Vasari will in den nächsten Tagen nach Arezzo gehen.

428. *1566, 2. Oktober.* Vasari seit September in **Arezzo** (Gaye III, 228; VS. VIII, 410).

Er will beginnen, mit dem Abte der Badia abzurechnen (wahrscheinlich wegen seiner Kapelle). D. Silvano Razzi, der nach Florenz kommt, wird das Nähere mündlich berichten.

429. *1566, 30. November.* Vasari in **Florenz** an Lionardo Buonarotti in Rom (VIII, 411).

Bittet ihn, Federigo Zuccaro zu drängen, damit er Vasari das schicke, worum er ihn gebeten; er möge sich beeilen, weil die Drucker am Ende des Werkes angelangt sind und nicht unterbrechen können.

430. *1566, 7. Dezember.* Vasari in Florenz an denselben (VIII, 411).

Bittet ihn, Federigo Zuccaro zu drängen, weil er den Drucker nicht länger aufhalten könne, und an Giulio Mazzoni einen Brief zu übergeben und die Antwort von ihm zu besorgen.

431. *1566, 14. Dezember.* Während dieses Jahres zeichnete Stradanus nach Vasaris Entwürfen zwei Kartons für Tapeten mit der Storia del Re Ciro (Conti p. 53; Vasari VII, 617; Borghini III, 155; Orbaan 51).

432. *1566.* Andrea Palladio, Danese Cataneo, Tizian, Tintoretto und Giuseppe Salviati ersuchen um die Aufnahme in die florentinische Zeichenakademie (Fanfani 210).

433. *1567, 25. Jänner.* Vasari schließt als Architekt der Kuppel der Mad. della Umilità in Pistoja mit den Steinmetzmeistern Giulio di Alessandro di Niccolajo Balsinelli und Andrea di Matteo di Bitto den Vertrag über die Konstruktion der Laterne der genannten Kirche ab (VI, 167 n. 1).

434. *1567, 7. Februar.* Die Dekoration des Portals von S. M. del Fiore, die Crocini zu der Hochzeitsfeier des Francesco de' Medici gemacht hatte, wird abgeräumt. (Lapini 154; Mellini bei Vasari VIII, 622).

435. *1567, vor dem 18. Februar.* Supplik Vasaris an den Herzog Cosimo (Gaye III, 231; VS VIII, 412).

Vasari bittet den Herzog, ihn, wie er mehrere Male versprochen, für seine Bemühungen zu entlohnen, damit er nach seiner Rückkehr nach Rom die Fresken an den Wänden des Salone mit frischer Kraft beginnen könne. Er sei alt, habe Neffen, Nichten und arme Verwandte zu versorgen und bedürfe der Unterstützung.

Der Herzog antwortete am 18. Februar: Er gehe nach Rom und kehre zurück; Se. Exz. werde es nicht fehlen lassen, unterdessen solle er seine Wünsche kundgeben und wenn er zurückgekehrt sein werde, werde er seine Angelegenheit geordnet finden.

436. *1567, 28. Februar.* Geburt der ersten Tochter des Francesco de' Medici. (Lapini 154; VS VIII, 417).

437. *1567, Ende Februar bis Ende März.* Vasari in **Rom.**

Er wohnt in den Winterappartements des Papstes im vatikan. Palaste. In seiner Begleitung ist Zucca. Der Papst wünscht seinen Rat über die Fortführung des Baues von S. Peter zu hören. Das erste, was er erreicht, ist die Entfernung des Pirro Ligorio; in längeren Verhandlungen mit Monsignore Ferrantino, dem Vorstande der Baukommission (VIII, 420), rät er über Wunsch des Papstes, den er dazu überredet hatte, einzuschärfen, daß von den Plänen Michelangelos nicht abgewichen werde. Vasaris Vorschläge über die Ausbesserung des Ponte Sisto, dessen Pfeiler einzustürzen drohten, blieben auf dem Papier, weil weder die Stadt Rom noch der Papst die Auslagen tragen wollten (VIII, 419). Auch die Kardinäle Alessandrino und Commendone befragten ihn wegen verschiedener Bauten (VIII, 414).

Der Papst wünschte, daß Vasari ihm eine Hauskapelle ausmale, wogegen sich Vasari mit Hinweis auf die Verpflichtungen, die er dem Herzog gegenüber hatte, wehrte; Vasari erreichte es auch, daß er das große vierseitige Altarwerk mit dem jüngsten Gerichte, das die Anbetung der Könige im Kloster zu Bosco ersetzen sollte, in Florenz malen darf. Den ganzen Tag aber hatte er mit den Zeichnungen und Skizzen für den Papst zu tun.

Es fehlt nicht an Kommissionen für den florentinischen Hof und seine Freunde. Für Francesco de' Medici verhandelte er mit Giulio Clovio wegen eines Bildchens (VII, 413). Für die Florentiner Bauten kaufte er edle Marmorsorten ein und machte Cosimo und Francesco auf Antiken aufmerksam, die bei dem Hasse des Papstes gegen die heidnischen Götzenbilder stark im Preise gefallen waren; der Herzog erteilte ihm den Auftrag, den Arrotino um jeden Preis zu kaufen (VIII, 419).

Für Borghini besorgte er Zeichnungen; er erwarb solche (VIII, 415) des Clovio und Sabatini und erklärt sich bereit, seine Sammlung zu Gunsten der des Freundes zu plündern (VIII, 416). Von Rom aus sucht er seine Arbeiten in Florenz zu fördern; er ersucht den Fürsten Francesco, die Arbeiten im Salone beschleunigen zu lassen, damit er nach seiner Rückkunft beginnen könne (VIII, 413—417). Borghini bittet er in S. M. Novella nachzusehen, wie weit die Cap. Strozzi gediehen sei.

Auch für die Viten arbeitet er. Er schickt das Leben Zuccaros (VIII, 414), bittet aber später dessen Druck aufzuhalten, weil er vieles ändern müsse (VIII, 420). Adriani läßt er wegen seines Versprechens erinnern. Der Druck scheint durch eine Krankheit des Giunti unterbrochen worden zu sein; am 8. März schreibt Vasari, die Vita des

Salviati könne bleiben wie sie ist; es möge bis Daniele da Volterra gedruckt werden (VIII, 415).

Ende März reist er nach **Arezzo**, um dort während der Osterfeiertage etwas für seine Seele zu tun und will am Ostersonntag in Florenz sein.

438. *1567, Ende Februar bis Ende März.* Vasari reist über besonderen Wunsch Pius V. nach **Rom**, um ihm das für das Kloster in Bosco bestimmte Altarbild (Anbetung der Könige s. o. 437) zu übergeben.

Briefe aus der Zeit dieses Aufenthaltes:

1. 1. März an Francesco de' Medici (Gaye III, 232; VS VIII. 412). Die Briefe bei Gaye meist falsch datiert. Antwort vom 9. März (Gaye III, 235).

2. 1. März an Borghini (Gaye III, 197; VS VIII, 413).

3. 8. März an Borghini (Gaye III, 199; VS VIII, 415).

4. 8. März an Francesco de' Medici (Gaye III, 235; VS VIII, 417). Antwort Cosimos auf diesen wie den vorangegangenen Brief an Francesco vom 16. März (Gaye III, 236; Gualandi, N. Racc. I, 90; VS VIII, 417).

5. 8. März an Francesco de' Medici (Gaye III, 237; VS VIII, 418). Antwort des Francesco vom 16. März, des Herzogs vom 17. März (Gaye III, 238 und 240; die zweite allein Gualandi, N. R. I, 91; VS VIII, 419).

6. 8. März an Borghini (Gaye III, 202; VS VIII, 419).

7. 14. März an Borghini (Gaye III, 203; VS VIII, 420).

8. 15. März an Bartolommeo Concino (Gaye III, 239; VS VIII, 421).

9. 21. März an Francesco de' Medici (Gaye III, 241; VS VIII, 422).

439. *1567, 3. April.* Beginn des Baues des Ponte S. Trinità (Lapini 155).

440. *1567, 17. Juli.* Aufstellung des großen Beckens aus Granit, das aus Elba gekommen war (Lapini 157).

441. *1567, 16. September.* Vasari in **Florenz** an Borghini (Gaye III, 247; VS VIII, 422).

Vasari hat ein Fußleiden und arbeitet an einem Bildchen (un quadretto piccolo a uso di minio con quaranta figure fra grandi e piccole seconda una sua bellissima invenzione VII, 709) für Francesco de' Medici. Auf Borghinis Sammlungen bezieht sich der folgende Passus: Battista vostro seguita, perchè sabato anch' egli vuol aver finita l'opera vostra per esser poi alle cose grandi (Salone?) libero.

442. *1567, 20. September.* Vasari an Borghini (Gaye III, 227; VS VIII, 423).

Vasari hat am 19. das Bildchen übergeben und eines von Francesco Morandini versprochen. Er hat sein Selbstbildnis im Spiegel gemacht; Morandini hat es auf den Holzstock übertragen und wenn Maestro Cristofano in Venedig es nicht verschneidet, wird es sich gut machen. Cino streitet mit den Giunti, die die Beschreibung der

Mascherata von 1566 nicht in die Viten aufnehmen wollen; Vasari mußte den Spruch des Herzogs zu Hilfe rufen, der sie zu drucken, aber zu kürzen befahl. Binnen kurzem wird der Druck vollendet sein und Vasari möchte sein eigenes Leben vollenden, weiß aber nicht, auf welche Weise. Der Herzog hat eine Bronzestatue eines redenden Scipio erhalten.

443. *1568, 9. Jänner.* Datum der Widmung an Cosimo Medici zur zweiten Auflage der Viten (I, 7). Vasari spricht von 17 Jahren Zwischenraum zwischen beiden Ausgaben.

444. *1568, 28. Februar.* Brief Vasaris an Guglielmo Sangalletti, Schatzmeister und ersten Kämmerer Pius V., in dem er den Apparat beschreibt, den er unter Beirat Borghinis in S. Giovanni zur Taufe der ersten Tochter des Francesco de' Medici (29. Februar) entworfen hat (Druck der Giunti von 1568: Descrizione dell' apparato etc. Darnach VIII, 424—433).

445. *1568, 29. Februar.* Taufe der Tochter des Francesco de' Medici; sie wird von dem Kardinal Riccio v. Montepulciano gehalten, „e S. Giovanni fu acconcio benissimo, che ogni cosa rideva" (Lapini 158).

446. *1568, 7. März.* Vollendung des Ponte a SS. Trinità (Lapini 159).

447. *1568, 25. Mai.* Letztes Testament Vasaris (abgedruckt Gaye II, 502—517). Dazu noch ein Kodizill vom 15. November 1570.

448. *1568, 16. Juli.* Das Uffizi della Mercanzia zieht in die Uffizien, und zwar in den letzten Raum gegen den Arno ein. Früher durch lange Jahre in Pitti (Lapini 160).

449. *1568, Juli.* Vasari bittet den Herzog, ihm zur Regelung seiner finanziellen Angelegenheiten zu verhelfen, erinnert daran, daß ihm für jedes Werk außer seiner regelmäßigen Provision Gnadengeschenke in Aussicht gestellt worden seien. Vasari erhielt für die Arbeiten im Palaste 25 Gulden, für die Tätigkeit an dem Baue der Uffizien 13 Gulden wöchentlich, zusammen 456 Gulden jährlich. Seine Gehilfen Zucca, Naldini, Morandini und Giovanni di Paolo standen im Wochenlohn, der gleichfalls aus der herzoglichen Kassa gezahlt wurde (Gaye III, 264). Außerdem hatte ihm der Herzog verschiedene Besitzungen verliehen; das Haus in Borgo S. Croce besaß er offenbar mit dem Rechte, es auf seine unmittelbaren Nachkommen zu vererben. Schon früher hatte er darum petitioniert, es auch seinen Nichten und Neffen vermachen zu können und machte die gleiche Forderung jetzt wieder geltend. Seit längerer Zeit war ihm ein Gut im Valdarno zugesprochen worden (cf. den Brief vom 12. April 1563 an Cosimo; VIII, 369); durch einen Irrtum in der Kanzlei (etwas ähnliches widerfuhr auch Bronzino; Gaye III, 116) war es zu den Besitzungen des Stephansordens geschlagen worden, der Teile davon bereits veräußert hatte. Vasari ersuchte nun um die Auslösung dieser Besitzung. Gleichfalls seit längerer Zeit besaß er eine Villa (sie wird schon in einem Briefe vom 18. Jänner 1561 erwähnt; VIII, 341) in Montughi, mußte dafür aber dem Fiskus Miete zahlen.

Er wünschte dieses Verhältnis so geordnet zu sehen, daß er verschiedene bauliche Veränderungen vornehmen konnte, ohne Gefahr zu laufen, es zu verlieren. Diese Bitten scheinen ihm im Laufe des Sommers erfüllt worden zu sein; am 9. September beglückwünscht ihn Stef. Veltroni dazu, daß ihm der Herzog die Gnade erwiesen, auch für seine Neffen und Nichten zu testieren. Das Gut im Valdarno muß er vom Stephansorden so übernommen haben, daß letzterem das Eigentumsrecht gewahrt blieb; in der Korrespondenz mit dem Ausschuß desselben spielt es eine ständige Rolle. Schwieriger war die Angelegenheit des Gnadengeschenkes, das Vasari mit Rücksicht auf die Fresken des Salone begehrte. Schon im Februar 1567 hatte ihn der Herzog aufgefordert, seine Ansprüche zu formulieren. Wir besitzen eine Supplik Vasaris an Cosimo aus dem Juli 1568, in der er für jedes Fresko, und zwar auch für diejenigen, die damals noch nicht ausgeführt waren, bestimmte Summen verlangt, die im Ganzen 2000 Scudi ausmachen. Doch setzt er ausdrücklich hinzu, der Herzog möge ihm geben, was er für billig halte. (Gaye III, 259 [nicht autogr.]; VS VIII, 433.) Cosimo beauftragte dann den Sekretär Vinta, mit dem Maler Vasari über diese Angelegenheit zu verhandeln (Bericht Vintas bei Gaye III, 262 ff.). Vasari gestand, daß er ein größeres Geldgeschenk brauche. Sein Haushalt kostet viel (und Vinta fügt hinzu, daß dies bei der allgemeinen Teuerung wohl glaublich sei), eine Menge von Aretiner Verwandten zehren von ihm, so daß er Schulden habe. Wieviel er aber begehre, fährt Vinta fort, habe er nicht aus ihm herausbringen können; er wolle durchaus von der Gnade seines Fürsten abhängen. Was Vasari erhalten hat, erfahren wir nicht.

450. *1568, August.* Im Zusammenhang damit steht ein undatiertes Schreiben Vasaris an Francesco de' Medici (Gaye III, 210 [nicht autogr.]; VS VIII, 434) mit folgendem Inhalt: Auf das Reskript von Vasaris Supplik vom Februar 1567 (s. o. Nr. 435), in dem Vasari aufgefordert wurde, anzugeben, was er als Belohnung begehre, hat Vasari um die Erfüllung dreier Bitten gebeten:

1. 1558 war ihm ein Gut im Valdarno vom Herzog zugesprochen worden. Er konnte es aber nicht in Besitz nehmen, weil es irrtümlicherweise dem Stephansorden verliehen wurde und bittet um die Wiederverleihung dieses Gutes, beziehungsweise um die Entschädigung des Ordens.

2. Es möge ihm das Recht verliehen werden, sein Haus im Borgo S. Croce auch auf die Söhne seines Bruders Piero zu vererben (auch darum hatte Vasari schon früher petitioniert; s. o. Nr. 345).

3. Er möge für die Fresken im Salone mit einem Geschenke belohnt werden.

Nachdem die beiden ersten Ansuchen erfüllt seien, habe der Fürst auch die Befriedigung des letzten in Aussicht gestellt. Vasari dankt ihm dafür und bittet, ihn auch weiter zu unterstützen, da er altere und Hilfe nötig habe.

Dieser Brief muß in die Zeit nach dem 9. August 1568

(VIII, 435) fallen. Dieses Datum trägt ein Schreiben an den Rat des Stephansordens in Pisa, in dem sich Vasari im Auftrage des Herzogs um die Möglichkeit der Ablösung der Güter der Buonagrazi im Valdarno erkundigt. Auf dieselbe Angelegenheit scheint sich ein Brief vom 20. August 1569 (VIII, 436) an denselben Rat zu beziehen.

451. *1568, 19. September.* Stefano Veltroni in Monte San Savino bedankt sich bei Vasari für eine Zeichnung (wahrscheinlich zu einem Bilde oder Fresko), die er ihm geschickt hat. Aus diesem Briefe geht hervor, daß Vasari damals an der „storia grande" im Salone und der Favola del Spirito Santo (die Herabkunft des hl. Geistes für Ch. Biffoli in S. Croce) arbeitete und daß ihm der Herzog die Bitte, das Haus im Borgo S. Croce auch auf Nichten oder Neffen vererben zu können, bewilligt habe (Gaye III, 268).

452. *1569, 7. April.* Aufstellung des neuen Ciboriums auf dem Hochaltar von S. Croce (Lapini 163).

453. *1569, 23. Juni.* Sansovinos Taufe Christi über der Osttür von S. Giovanni wird enthüllt (Lapini 164).

454. *1569, 10. August.* Das Fresko mit der Marter des hl. Laurentius von Bronzino in S. Lorenzo wird enthüllt.

455. *1569, 22. September.* Vasari berichtet dem Fürsten Francesco über den Fortgang der Arbeiten in den kleineren Räumen des Palazzo Vecchio und beklagt den Mangel an Geld, durch den er gehindert werde. Er arbeite mit seinen Gehilfen in S. Croce (entweder im Kloster, oder in seinem Hause) an den Kartons für die Fresken aus dem sienesischen Kriege (Gaye III, 279; VS VIII, 438).

456. *1569, 5. Oktober.* Vasari und Francesco di Ser Jacopo als Operai (?) von S. Lorenzo richten an den Erzbischof von Paris eine Relation über die Benefizien, die das Haus Medici in S. Lorenzo gestiftet, und schlagen der Königin Katharina vor, sie möge Stellen für zwei Kanoniker und zwei Kapellane errichten (VIII, 439).

457. *1569, Herbst bis 1571, Sommer.* Vasari leitet die Ausstattung der Kirche des Stephansordens in Pisa (14 Briefe vom 22. Oktober 1569 bis 21. Juli 1571). Nach seinen Entwürfen wurden der Campanile umgebaut, die Orgelverkleidung, die Schreine der Sakristei, das Gestühl mit dem Thronsessel des Herzogs, die Lampen, das Ciborium aus Bronze und die Altarverkleidungen gemacht. Er selbst malte für einen der Altäre die Steinigung des Stephanus.

Von dem Umbau Vasaris sind nur mehr einzelne Stücke übrig. Cosimo III. ließ die Kirche durch P. Fr. Silvani (ca. 1680—1689) erweitern und restaurieren; bei dieser Gelegenheit trat ein prunkvoller, mit Statuen geschmückter Altar von G. B. Foggini an die Stelle von Vasaris Ciborium. Vasaris Steinigung des Stephanus blieb erhalten (Morrona, Pisa illustrata, III, 1—45).

458. *1569 bis 1571.* Briefe Vasaris an den Consiglio della Rel. de' Cav. di S. Stefano in Pisa wegen der Ausstattung ihrer Kirche.

1. 1569, 22. Oktober (VIII, 442).
2. 1569, 3. Dezember (VIII, 443).
3. 1569, 18. Dezember (VIII, 444).
4. 1569, 31. Dezember (VIII, 445).
5. 1570, 7. Jänner (VIII, 447).
6. 1570, 20. Jänner (VIII, 447).
7. 1570, 21. Jänner (VIII, 448).
8. 1570, 29. März (VIII, 449).
9. 1570, 30. März (VIII, 451).
10. 1570, 1. April (VIII, 451).
11. 1570, 6. April (VIII, 452).
12. 1570, 22. April (VIII, 452).
13. 1571, 9. März, Rom (VIII, 458).
14. 1571, 21. Juli, Florenz (VIII, 460), an Jac. Accolti, Vizekanzler.

459. *1570, 4. März.* Cosimo I. wird in Rom von Pius V. zum Großherzog gekrönt (Lapini 166—168).

Vasari begleitete den Herzog per alcuni negozi che ho con Sua Santità (VIII, 448 f.), wahrscheinlich machte er die Zeichnung zu der Stukkierung zweier Kapellen, die im Dezember, als Vasari nach Rom zurückkehrte, bereits fertig waren (VIII, 454).

460. *1570, vor dem 30. September.* Vasari antwortet auf eine Anfrage, die Martino Bassi an ihn, Palladio, Vignola und Bertani gerichtet hatte (Lettere pitt. I, 500; VS VIII, 506).

Daß dieser Brief in das Jahr 1570 und nicht in das Jahr 1573 gehört, wie Milanesi meint, geht aus den datierten Antworten Palladios (3. Juli 1570) und Bertanis (13. Dezember 1570) hervor. (Der ganze Briefwechsel: Lett. pitt. I, 483—506).

461. *1570, 2. November.* Tod des J. Sansovino (nach der Grabschrift (VII, 513) am 27. November). Am 14. Januar 1571 bat einer der Erben, wohl der Sohn Francesco, in einer Supplik die florentinische Zeichenakademie, sie möge seinem Vater eine öffentliche Leichenfeier abhalten. Giovanni da Bologna, Vincenzo Danti, Al. Allori und Jac. da San Friano erhielten den Auftrag, sie zu veranstalten (Fanfani, 210 f.).

Das Todesdatum Sansovinos bildet den Terminus ante quem für die Separatausgabe der umgearbeiteten Biographie Sansovinos, die Vasari veranstaltete. Sie wurde in wenigen Exemplaren hergestellt (wohl zur Leichenfeier) und entging Bottari; Morelli druckte sie 1789 (Venezia, Zatta) ab. Audin fügte sie an Stelle der kürzeren Redaktion in seine Ausgabe der Viten (Florenz 1822) ein. Seinem Beispiele sind Antonelli (Venez. Ausgabe), die Editoren der Lemonnierschen Ausgabe und Milanesi in der Sansoniedition gefolgt (VII, 485 n. 1.).

462. *1570, Dezember bis 1571 Juli.* Vasari malt in Rom drei Kapellen im vatikanischen Palaste aus. Nach einem Monat hatte er bereits die 56 Kartons dazu fertig und die drei Altarbilder entworfen.

Am 30. April wurde die Peterskapelle enthüllt. Während derselben Zeit arbeitete er an dem Karton der Schlacht im Val di Chiana für den Salone. Der Papst ernannte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn und beschenkte ihn mit einem Cavalierat von S. Peter, das 1200 Scudi wert ist.

463. *Um 1570/71?* Vasari und der junge B. Spranger. (Vasaris ungünstiges Urteil über diesen Papst Pius V. gegenüber: cf. Van Mander bei Baldinucci Sec. IV. P. II. Dec. II.; Class. ital. VIII, 511.)

464. *1570, Dezember bis 1571 Juli.* Vasari in Rom. Briefregister:

1. 7. Dezember. An Francesco, VIII, 454.
   Antwort Cosimos vom 20. Dezember in Pisa, VIII, 455.
2. 1. Jänner 1571. An Francesco, VIII, 455.
   Antwort Cosimos, 5. Jänner VIII, 456.
3. 10. Februar. An Francesco, VIII, 457.
4. 9. März. An die Rel. von S. Stefano, VIII, 458.
5. 4. Mai. An Francesco, VIII, 459.

465. *1571, Juli bis Dezember.* Vasari vollendet in **Florenz** außer der Tafel für S. Stefano in Pisa die Fresken im Salone. Zur Belohnung beauftragt ihn der Herzog mit der Ausmalung der Kuppel des Florentiner Domes (VIII, 460 f.).

466. *1571, 4. September.* Vasari dankt dem Bischof von Montepulciano für seine Bemühungen wegen der Kanonisation des hl. Donatus, des Stadtheiligen von Arezzo (VIII, 461).

467. *1572, 4. Jänner.* Vasaris Fresken mit Darstellungen aus den Kriegen von Pisa und Siena im Palaste werden enthüllt. (Lapini 174).

468. *1572, 26. Februar.* Die Gerüste für die Ausmalung der Florentiner Domkuppel werden aufgestellt. (Lapini 175).

469. *1572, Jänner bis Anfang Mai.* Vasari soll über Auftrag Pius V. die Ausmalung der Sala Regia vollenden. Er entwirft drei große Wandbilder: Die Flotten der Christen und Türken vor Lepanto, die Szene, wie Pius V. die Fahne segnet und dem D. Gio. d'Austria übergibt, und die Schlacht von Lepanto. Außerdem malt er für den Papst zwei Tafelbilder, die hl. Maria Magdalena von den Engeln zum Himmel getragen (anspielend auf lat. Verse Petrarcas, VIII, 468) und den hl. Hieronymus. Außerdem zeichnet er vier Kartons für die Kuppel des Florentiner Domes. Von den Fresken in der Sala Regia wurde nur das Schlachtenbild vollendet; als Pius V. am 1. Mai 1572 starb, kehrte Vasari nach Arezzo zurück (VIII, 461—471).

470. *1572, Mai bis Anfang November.* Vasari zuerst in **Arezzo** dann in **Florenz**. Während dieser Zeit entsteht die Kreuztragung für die Kapelle des Lionardo Buonarotti in S. Croce, die Tafel der Giudacci, die Kartons für die Kuppel werden gefördert. Außerdem liefert Vasari Zeichnungen für Bauten Cosimos (Palast von Capraia bei Pisa, ein Kirchlein in Colle Mingoli, Brunnen für Castello) und Vasen (VIII, 472 vgl. VII, 718 ff.). Der Kardinal Buoncampagni lud ihn durch Briefe im Namen des Papstes ein, die Sala Regia zu

vollenden; Vasari widerstrebte, mußte sich aber dem ausdrücklichen Wunsche Cosimos fügen, der dem neuen Papste nichts abschlagen wollte (VIII, 471—478).

471. *1572, 11. Juni.* (Geburtstag Cosimos I.). Vasari beginnt nach Anhörung einer hl. Geistmesse in der Domkuppel zu malen.

472. *1572, 18. Oktober.* Das Modell Vasaris für die Loggia der Fraternità dei Laici in Arezzo kommt von Florenz nach Arezzo (18. Ottobre 1572 a Tatio di Gasparri Panini per il modello di detta fabbrica venuto da Fiorenza dal Cav. M. Giorgio pagato per stanziamento L. 70. Arch. d. Frat. dei Laici Fabbr. 1572 (Nr. 6, p. 12). Das Modell befindet sich jetzt im Museum von Arezzo.

473. *1572, November bis 1573 Ende Mai.* Vasari vollendet die Fresken der Sala Regia, liefert Kartons für acht Geschichten aus dem Leben des hl. Petrus in den Stiegenhäusern des vatikanischen Palastes. Die Fresken der Sala Regia werden am 22. Mai 1573 enthüllt. (Inschrift.) Als Belohnung erhielt Vasari für seinen Neffen Marcantonio ein jährliches Einkommen von 100 Scudi auf das nächste frei werdende Amt (22 Briefe VIII, 479—504).

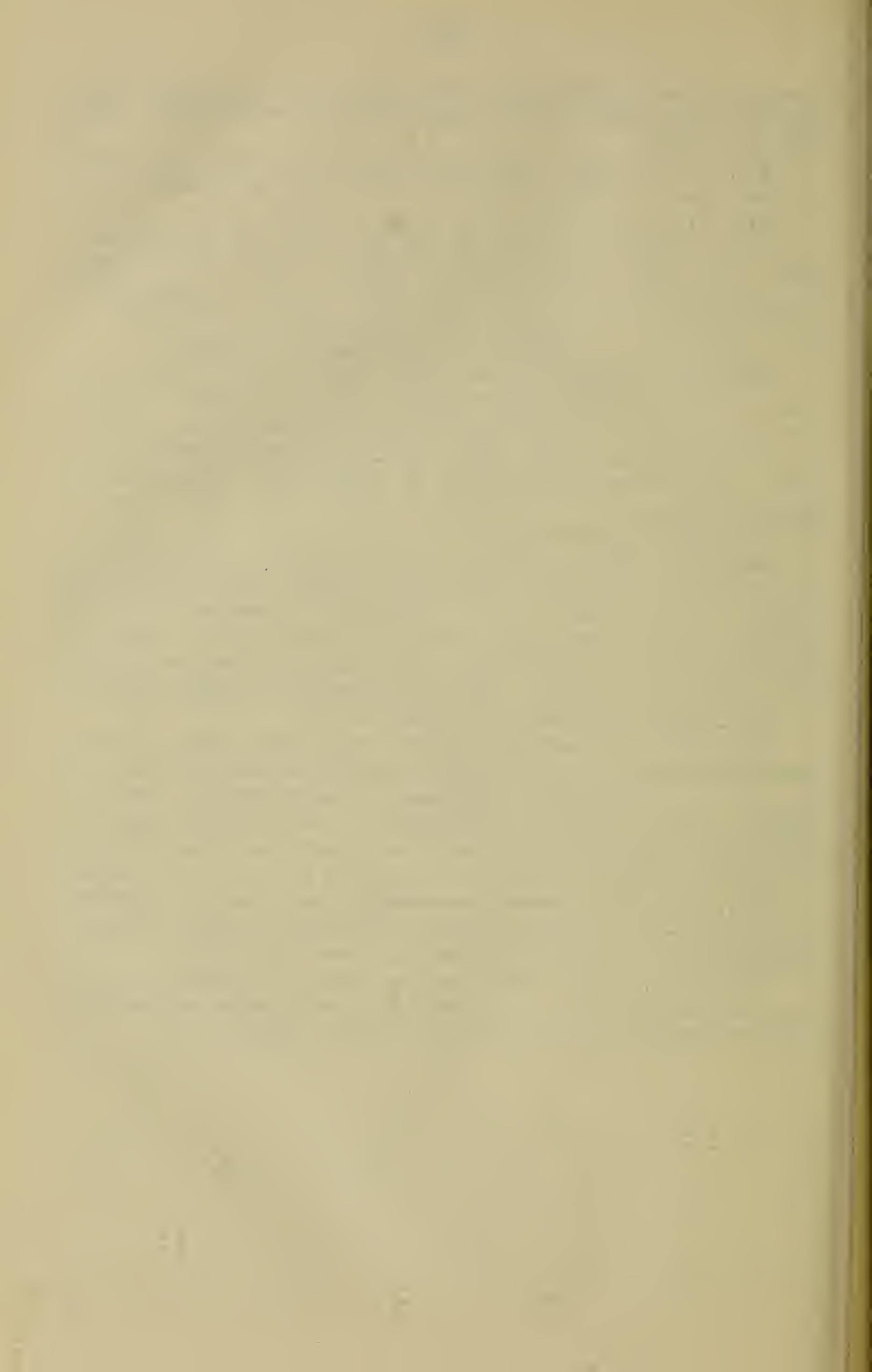
474. *1573 Juni bis 1574 Juni.* Vasari in Florenz mit der Ausmalung der Kuppel beschäftigt. Gregor XIII. forderte von ihm Zeichnungen für die Decke und die Wände der Paolina, die Lor. Sabbatini ausführen sollte. Vasari ließ sich von Borghini ein Programm entwerfen (Lett. pitt. I, 253—262) und sandte sie samt der schriftlichen Erklärung in mehreren Partien im Juli 1573 ab (VIII, 504—6).

475. *1574, 21. April.* Tod Cosimos I.

476. *1574, 27. Juni.* Tod Vasaris. Piero Vasari zeigte ihn dem Großherzog Francesco an (Gaye III, 389). Eine Zeichnung, der Triumph der Natur, die Giorgio dem Großherzog in Arezzo gezeigt hatte, versprach er am 11. August zu übersenden (l. c. 390). Angaben über das am 28. Juni aufgenommene Inventar des Hauses im Borgo S. Croce l. c. II, 517; cf. die Notiz bei Scoti—Bertinelli p. 54 n. 2. am Schluß.

477. [Nachtrag. *Datierung unbestimmt.* Vasari macht ein Modell für das Kloster S. Cristofano bei SS. Annunziata in Arezzo, das durch diejenigen, die es ausführten, verschlechtert wurde (II, 278).]

478, *1588.* Vasaris Neffe, der Cav. Giorgio Vasari läßt die nachgelassenen Ragionamenti V. mit einer Widmung an Großherzog Ferdinand durch Fil. Giunti in Druck legen. (VS VIII, 9—225.)



II. Teil.

Der historische Stoff der Viten.



Einleitung.

Problem und Methode.

Von den beiden Auflagen[1]) der Lebensbeschreibungen gilt seit altersher die zweite wegen ihres größeren Stoffreichtums als die bessere; die erste, die auch nie nachgedruckt worden ist, hat lange Zeit hindurch nur das Interesse der Bibliophilen erregt und pflegt nur in einzelnen Fällen, wo sie von der späteren sachlich abweicht, von modernen Forschern herangezogen zu werden. Da von vorneherein angenommen werden darf, daß die Zusätze und Abweichungen der zweiten auf Quellen zurückgehen, die Vasari noch nicht zugänglich waren oder die er nicht beachtet hat, als er das Werk entwarf, so empfiehlt es sich, jede der beiden Ausgaben für sich auf die Herkunft des ihr eigenen Tatsachenmateriales zu betrachten.

Bevor wir in die Detailuntersuchungen eintreten, mag ein Wort über die zu befolgende Methode und die dieser entsprechende Form der Darstellung am Platze sein. Auf vier Arten können wir Aufschluß über Vasaris Quellen erhalten: 1. durch die äußere Entstehungsgeschichte, 2. durch die Quellenzitate des Schriftstellers, 3. durch den Vergleich seiner Angaben mit den schriftlichen Quellen, von denen sich feststellen läßt, daß er sie benützt hat, 4. durch Rückschlüsse auf Quellen, die uns nicht direkt gegeben sind. Da keiner

[1]) Über die Bibliographie der älteren Ausgaben der Viten vergl. Comolli, Bibliografia storico-critica dell' architettura civile (Roma, Stamperia vaticana 1788), II, 2—32; Cicognara, Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità (Pisa Capurro 1821), I 402 f.; für die der neueren den Katalog der Bibliothek des South Kensington Museums. [Im folgenden ist die erste bei Torrentino gedruckte Auflage von 1550 mit der Sigle VT und fortlaufender Seitenzahl bezeichnet; die zweite der Giunti von 1568 nach der letzten Ausgabe Milanesis bei Sansoni (Flor. 1878—1885, 9 Bde.) als VS zitiert.]

dieser Wege allein zum Ziele führt, so werden wir sie alle vier beschreiten müssen. Das Maß und die Sicherheit der Erkenntnis ist aber nicht auf allen gleich. Die Daten der äußeren Entstehungsgeschichte werden die Genesis des Werkes nur in den allgemeinsten Umrissen andeuten. Die eigenen Zitate Vasaris sind in der Ausgabe von 1550, die für die zweite den Grundtext geliefert hat, spärlich und bringen uns der Lösung des Problems nicht viel näher. Unsere Aufgabe wäre verzweifelt, wenn es nicht schon gelungen wäre, eine Reihe von Schriften zu finden, die ihm bei der Abfassung der Viten im Wortlaute vorgelegen haben müssen, obwohl er sie zumeist namentlich nicht anführt. Nur für den geringeren Teil der Nachrichten, über die er verfügt, läßt sich der Ursprung auf diese Weise sicherstellen; für die Hauptmasse haben wir ihn zu indizieren. Wir werden fragen, auf was für Wegen der historische Stoff zur Kenntnis Vasaris gelangt sein kann und welcher Überlieferungsgattung die einzelnen Gruppen von Angaben zugeschrieben werden können. Nach Abzug der direkt belegbaren Stellen können Vasaris Kenntnisse aus vier Quellen stammen: 1. Dokumenten, Urkunden, Inschriften (primäre Quellen), 2. aus nicht erhaltenen kunsthistorischen oder historischen Darstellungen (sekundäre Quellen), 3. aus der mündlichen Überlieferung, 4. aus eigener Erfahrung, Erinnerung, Anschauung, die sich sowohl auf biographische Notizen als auf Betrachtung von Kunstwerken (Autopsie) beziehen kann. Von diesen vier Faktoren läßt sich der erste und vierte umschreiben. Hat Vasari Dokumente oder Inschriften benützt, so müssen die Angaben, die auf sie zurückgeführt werden, mit jenen übereinstimmen. Welche Werke Vasari selbst gesehen haben kann, ergibt ein Vergleich des Ortsregisters mit dem Itinerar und dem, was in den Viten über sie ausgesagt wird. Ebenso können wir diejenigen Künstler nennen, die er gekannt hat und deren Leben und Schaffen er verfolgt haben kann. Wenn die Leistungen dieser beiden Quellenarten abgegrenzt sind, so liegt das Problem in der Frage, was auf Rechnung der mündlichen Überlieferung und der eventuell zu erschließenden literarischen Vorarbeiten zu setzen ist. Über das, was der Tradition zugetraut werden darf, können wir uns im allgemeinen eine Vorstellung bilden. Daß sie über

Zeitgenossen und die unmittelbar vorangehenden zwei Generationen so reich floß, daß Vasari schriftliche Aufzeichnungen über Meister dieser zwei Perioden nicht notwendig hatte, bedarf keines Beweises. Anderseits kennen wir aus seiner Biographie eine Anzahl von Persönlichkeiten, die ihn mit Nachrichten über die ältere Zeit versehen konnten; aus den Ansätzen zu einer kunsthistorischen Literatur, die sich seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mehren, sind wir unterrichtet, wie weit die Erinnerung an die künstlerische Vergangenheit auf jeden Fall lebendig war. Stellt sich heraus, daß gewisse Angaben durch die mündliche Überlieferung nicht erklärt werden können, so bleibt die Annahme von uns unbekannten Quellenschriften das letzte und mit der größten Vorsicht anzuwendende Auskunftsmittel. Jede dieser Untersuchungen wird lehren, in welcher Weise sich Vasari des gegebenen Stoffes bemächtigt und stets wird zu erwägen sein, ob die Form, in die er ihn brachte, nicht zugleich auch seine sachliche Veränderung bedingte.

Die Lösung des Quellenproblems, die wir nach dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnisse zu bieten vermögen, hat nur den Wert einer begründeten Hypothese. Mancher wird einwenden, es sei noch gar nicht an der Zeit, sie zu wagen; man möge warten, bis so viel neues Material zutage getreten sein wird, daß man sie mit größerer Sicherheit in Angriff nehmen kann. Solchen Vorwürfen gegenüber ist zweierlei zu bedenken: diejenigen Schriftquellen, die in unmittelbarer Beziehung zu den Viten stehen, sind veröffentlicht und wir besitzen keinerlei Anhaltspunkte zur Entdeckung neuer. Ohne die Behauptung aufzustellen, daß die bekannten alle schriftlichen Vorlagen ausmachen, erscheint es angezeigt, aus dem vorliegenden Stoffe die Folgerungen für die Entstehungsgeschichte jenes Werkes zu ziehen. Aber selbst zugegeben, daß unsere Quellenkenntnis mangelhaft ist, wird die Rolle der drei anderen Faktoren, der Tradition, der primären Quellen und der Autopsie, immer nur durch eine Hypothese zu bestimmen sein. Selbst derjenige, der die Lösung des Problems auf dem Wege archivalischer Forschung sucht, wird, wenn er sich nicht ganz dem Zufall anvertrauen will, genötigt sein, den historischen Stoff der Viten in der von uns

angegebenen Weise zu examinieren, um die Punkte herauszufinden, auf die sich seine Arbeit zu richten hätte. Zudem sind die Fragen nach den Kriterien des Aufbaues und der Wertbestimmung, die in dem dritten Teile dieser Untersuchungen behandelt werden, mit der Beurteilung von Vasaris Verfahren in der Beschaffung und Verwertung der einzelnen Tatsachen auf das engste verknüpft.

Da wir uns begnügen müssen, über das Verhältnis Vasaris zu seinen Quellen nur eine begründete Hypothese aufzustellen, so erscheint es angemessen, den hypothetischen Charakter schon in der Form der Darstellung zu betonen. Die Gewähr für die Sicherheit der Untersuchung wird darin liegen, daß sich die zu erwartenden Resultate gegenseitig bestätigen und ergänzen. Da es nicht möglich ist, für sie einen wirklichen Beweis zu liefern, so werden wir, um den Anschein zu vermeiden, durch die Anordnung der Beweisstücke über deren Tragweite zu täuschen, die Voraussetzungen und Ergebnisse von der Betrachtung derjenigen Tatsachen, die zu ihrer Bestätigung dienen, trennen. Dadurch wird es auch möglich sein, sich mit der vollständigen Aufzählung der Belegstellen auf wenige wichtige Beispiele zu beschränken.

A. Die erste Auflage der Viten.

§ 1. Die Daten der äußeren Entstehungsgeschichte.

Vasari gibt in der bekannten Anekdote über die Genesis der Viten an, daß ihn der Kardinal Alessandro Farnese gelegentlich einer Abendunterhaltung, bei der Paolo Giovio über die berühmten Maler von Cimabue an sprach, veranlaßt habe, Giovio bei der Ausarbeitung eines Traktates über diese Materie behilflich zu sein. Als er aber dem Bischof das Material, das er gerade bei der Hand hatte, zeigte, überredete ihn dieser, die Arbeit ganz auf sich zu nehmen, was er, von An. Caro, Molza, Tolomei und anderen gedrängt, schließlich unter der Bedingung versprochen habe, daß einer der Literaten das Werk überarbeite und unter seinem eigenen Namen veröffentliche. Dieser Vorfall, der sich im Juni 1546 in Rom zugetragen haben muß, mag den Anstoß zu dem Abschlusse der Viten gegeben haben; daß er sie nicht veranlaßt hat, geht schon daraus hervor, daß sie Anton Francesco Doni bereits im nächsten Frühjahr für seinen Verlag vormerkte[1]) und daß Vasari im Sommer 1547 eine Reinschrift des damals allerdings noch nicht vollendeten Manuskriptes herstellen ließ.[2]) So gewinnt die Angabe in dem Briefe vom 8. März 1551, mit dem er Cosimo I. ein Exemplar der gedruckten Ausgabe übersendet, er überreiche ihm nicht die Mühe von zwei Monaten, sondern von zehn Jahren, an Bedeutung.[3]) Danach müßte Vasari mit den Vorbereitungen etwa im Jahre 1540 begonnen haben und wir werden im Verlaufe der Untersuchung darauf zu achten haben, ob innere Gründe für die Richtigkeit dieses

[1]) Reg. 131.
[2]) Reg. 132.
[3]) Reg. 181.

Datums sprechen. Die Redaktion des Manuskriptes für den Druck konnte frühestens im November 1546 beginnen. Am 17. März 1547 teilte Doni einem Freunde mit, daß er die Ausgabe der Viten für die nächste Zeit in Aussicht genommen habe. Im Sommer desselben Jahres wurde der in dem letzten Winter ausgearbeitete Teil von einem Mönche des Montolivetaner Klosters S. Maria di Scolca bei Rimini, für dessen Kirche Vasari die Apsis und das Hochaltarbild malte, unter Aufsicht des Abtes D. Gian Matteo Faetani abgeschrieben; ein Stück davon ging zur Begutachtung an Annibale Caro nach Rom, der sich mit der Darstellung einverstanden erklärte und nur die Vereinfachung der stellenweise allzu gekünstelten Ausdrucksweise empfahl.[1]) Der Abschluß verzögerte sich aber um mehr als ein Jahr, vermutlich, weil Vasari die Lebensbeschreibungen der seit 1546 verstorbenen Künstler Antonio da Sangallo, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo und Pierino del Vaga[2]) mit einbeziehen wollte. Unterdessen verbreitete sich die Kunde von der bevorstehenden Veröffentlichung und Paolo Pino zollt dem Autor in seinem 1548 erschienenen Dialoge über die Malerei im voraus hohes Lob.[3]) Im September 1549 entschuldigte sich Aretino wegen der Abweisung der Bitte um Epitaphien, die Vasari an ihn wie an G. B. Adriani gerichtet hatte.[4]) Auf Befehl des Herzogs Cosimo wurde das Manuskript endlich im Herbste 1549 dem herzoglichen Drucker Lorenzo Torrentino übergeben. Als die Nachricht vom Tode Paul III. (10. November 1549) eintraf, war die Einleitung noch nicht vollständig gesetzt. Bald darauf wurde Vasari von dem neuen Papste Julius III. nach Rom berufen. D. Vincenzo Borghini übernahm die Überwachung des Druckes und die Ausfertigung der noch nicht festgesetzten Details; Giambullari sollte sich an der Durchsicht beteiligen.[5]) Im März 1550 erschienen die beiden mit einer Widmung an Cosimo I. versehenen Bände.

---

1) Reg. 136.

2) Antonio da Sangallo starb im September 1546, Giulio Romano am 1. November 1546, Sebastian am 21. Juni 1547, Pierino am 18. Oktober 1547.

3) Reg. 147.

4) Reg. 151.

5) Reg. 154, 157.

Erläuterungen und Belege.

1. Von den Verdiensten des Kardinals Farnese und des Bischofs Giovio spricht Vasari nur in jener Anekdote, die er in seiner Selbstbiographie (VS VIII, 681) erzählt. Sie vertritt die Stelle jener Vorreden, in denen der Autor erklärt, er habe nur zur Feder gegriffen, um seinen Freunden einen Gefallen zu tun. Der Kardinal Giovio, Caro, Tolomei müssen Vasari wiederholt zureden; Giovio macht ihm Komplimente über sein schriftstellerisches Talent und die Sachkenntnis, die ihm leider fehle; zum Schlusse läßt sich Vasari überstimmen, will aber in seiner Bescheidenheit den Ruhm seines Werkes nicht selbst genießen, eine Absicht, die er, wenn er sie je ernstlich gehegt haben sollte, schon kurze Zeit später fallen gelassen hat, wie der Brief Donis beweist. Einzelheiten widersprechen sich: warum sollte Giovio, der sich doch an ähnlichen Vorwürfen schon versucht hatte, die Arbeit mit Berufung auf seine Unfähigkeit, die verschiedenen Stilarten zu unterscheiden und auf seine Unkenntnis der kunstgeschichtlichen Einzelheiten verschmäht haben, wenn ihm Vasari gerade deswegen an die Seite gesetzt wurde, um ihn als Fachmann über das, was er nicht wußte, zu unterrichten? Aber auch chronologische Schwierigkeiten erheben sich. Vasari läßt die Geschichte der Beschreibung der Fresken in dem Saale der Cancelleria folgen und führt sie mit der Wendung ein: „Als ich in dieser Zeit nach Beendigung des Tagewerkes den Kardinal Farnese beim Abendessen besuchte.“ Der Kardinal hatte aber Rom bereits verlassen, als Vasari die Fresken begann. Die Inschrift meldet und Vasari bestätigt es, daß sie das Werk von 100 Tagen seien. Am 13. November schrieb Giovio dem Kardinal, der Saal sei fertig. Mithin wurde er in den ersten Tagen des August angefangen. Der Kardinal war aber gleich nach dem 4. Juli abgereist. Sicher hat er den Auftrag zu den Fresken persönlich gegeben; da über den Vertrag zwischen Kaiser und Papst, den der letztere am 26. Juni unterzeichnete, seit längerem verhandelt worden war,[1]) so konnte sich Vasari zu der ihm

[1]) Reg. 122.

in Aussicht gestellten Arbeit vorbereiten; jenes Gespräch wird demnach in diese Zeit (Juni 1546) fallen.

Aus diesen Umständen geht aber auch hervor, daß Vasari nicht allzuviel Zeit haben konnte, um aus seinen Notizen ein Elaborat herzustellen, das Giovio einen so hohen Begriff von seiner Leistungsfähigkeit gab, daß er selbst auf die Mitwirkung verzichtete. Nach dem Ausdruck der Selbstbiographie müßte man unter den ricordi e scritti fatti intorno a ciò infin da giovanetto per un mio passatempo e per una affezione che io aveva alla memoria de' artefici zufällig gesammeltes, ungeordnetes Material verstehen. Das ist aber unmöglich, wenn man folgendes erwägt. Mindestens von Anfang August bis Anfang November 1546 hatte Vasari mit den Fresken für den Kardinal alle Hände voll zu tun. Unmittelbar nach ihrer Vollendung reiste er Mitte November (nach seiner eigenen, aber wohl irrtümlichen Angabe schon im Oktober) nach Florenz ab. Von dieser Zeit an bis zum Februar 1550 wissen wir von keinem sicher verbürgten Aufenthalte Vasaris in Rom; sollte er doch anzunehmen sein, so kann er nicht lange gedauert haben und war wohl mit den Nachforschungen für die Lebensbeschreibungen des Antonio Sangallo, Sebastian und Pierino ausgefüllt. Jedenfalls mußte Vasari aber, als er im Winter 1546 an die Redaktion der Viten ging, den Stoff für die Hauptstücke derselben, die Abschnitte über Raphael, Polidoro und Michelangelo schon in seiner Mappe haben. Diese Teile enthalten ausführliche Beschreibungen römischer Kunstwerke, die nicht aus dem Gedächtnis hingeworfen sein können. Wann soll er Zeit für sie gefunden haben, wenn er erst im Frühsommer 1545 die Anregung zu den Viten fand und sich zugleich mit den Vorstudien zu dem Freskenzyklus zu befassen hatte?

Wir müssen daher den Wahrheitsgehalt von Vasaris Erzählungen auf folgende Tatsachen beschränken: Vasari beschäftigte sich schon seit längerer Zeit mit dem Plane zu einem Buche über die berühmten Künstler. Durch eine Unterhaltung mit dem Kardinal Farnese und den Literaten seines Hofes, bei der das gleiche Thema zufällig angeschlagen wurde, ließ er sich, durch den Zuspruch Giovios u. a. ermuntert, bestimmen, seine Ausführung unverzüglich in Angriff zu nehmen.

Über den Beginn seiner historischen Studien besitzen wir nur die Aussage in dem erwähnten Briefe an Cosimo, deren Bestätigung abzuwarten ist. Giovio hat sich, soviel wir urteilen können, an der Entstehung der Viten nicht beteiligt. Das Manuskript erhielt Caro und nicht er zur Durchsicht, obwohl er während der Jahre 1548 und 1549 mehrere seiner Schriften bei Torrentino drucken ließ.[1]) Auch von seinen Künstlerbiographien besaß Vasari keine Kunde.

2. Daß Vasari schon vor dem Juni 1546 mit den Vorarbeiten für die Viten begonnen haben muß, erhellt auch aus dem Tempo der Arbeit. Während der 7 oder 8 Monate, in denen der erste, in Rimini kopierte Entwurf entstanden ist, kam er in Florenz mehreren Aufträgen nach; während des Sommers brachte er in Rimini und Ravenna drei große Altartafeln und ein umfangreiches Fresko fertig. Allerdings wird die von D. G. M. Faetani durchgesehene Reinschrift nicht das ganze Werk umfaßt haben; denn Caro bekam nur eine Art Exposition oder Inhaltsverzeichnis (tavola) sowie Fragmente (parte del commentario) zu lesen, die Stücke aus verschiedenen Teilen enthielten, weil er von der cognitione che se ne cava di molte cose et di varii tempi spricht.

3. Höchst wichtig für die Entstehungsgeschichte der Viten sind die Weisungen, die Vasari bei seiner Abreise nach Rom an D. Vincenzo Borghini richtete.[2]) Abgesehen davon, daß sie den Beweis erbringen, daß der Druck schon im März 1550 beendet war, setzen sie uns in Kenntnis, daß sich sowohl Borghini als Giambullari an der Korrektur des Textes beteiligten und daß G. B. Adriani Epitaphien beisteuerte. Borghini hatte insbesonders die Aufgabe, den Epilog zu schließen, von dem Vasari nur eine Skizze zurück-

---

[1]) De vita Leonis X. P. M. libri IV. (1548). Illustrium virorum vitae (1549); cf. Moreni, Annali della Tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino (Ediz. sec. Firenze 1819) p. 12. u. 80.

[2]) Siehe Reg. 157. Gaye, der das Schriftstück in einer Anmerkung zu dem Briefe Vasaris an Borghini vom 12. Oktober 1572 abdruckte, betrachtete es als Vasaris literarisches Testament (III, 330). Milanesi erkannte zwar, daß es sich auf die erste Auflage der Viten bezieht, fand es aber nicht der Mühe wert, es an der richtigen Stelle des Briefwechsels einzuordnen (VS VIII, 475, n. 1). So ist es bisher unbeachtet geblieben, als ob es nie veröffentlicht worden wäre.

gelassen hatte, das Register zu vervollständigen, das in der Tat Abweichungen vom Texte enthält, und das Druckfehlerverzeichnis zu verfassen.

§ 2. Die schriftlichen Quellen.

Die Analyse der Viten muß von dem Bekannten zum Unbekannten fortschreiten. Bekannt ist ihr Verhältnis zu ein paar sekundären Quellen, unbekannt oder doch unsicher das zu den primären. Wir werden daher mit der Betrachtung der ersteren beginnen und ihnen die der Dokumente und Inschriften, der Autopsie und der Tradition folgen lassen.

Das Verzeichnis der Literatur, die Vasari für die erste Auflage benützt, zählt wenige Nummern. Wir scheiden zwei Gruppen. Die Repräsentanten der einen, meist Dichtungen, werden nur an wenigen Stellen herangezogen und dann meist auch zitiert, wie die bekannten Verse Dantes über Cimabue und Giotto (V T 130), Petrarcas Sonette auf Simone Martini (V T 173), Boccaccios Novellen, in denen Giotto und Buffalmacco auftreten,[1]) die Stanze Ariosts, die u. a. Bellini und Dosso preist[2]), das Sonett Bembos auf das Bildnis seiner Geliebten von Giovanni Bellini (V T 453). Die lateinischen Distichen des Fivizzano,[3]) mit denen im Leben des Francia die tödliche Wirkung eines Bildes geschildert wird, sind kaum zu den Quellen zu rechnen. Der Chronik des Giovanni Villani hat Vasari stillschweigend das Datum für den Beginn des Campanile am Dom zu Florenz, Giottos Reise nach Mailand, sowie seinen Todestag entnommen.[4]) Zu der zweiten Gruppe gehören die Schriften, die Vasari andauernd benützt hat. Wir kennen vier oder fünf dieser Art, von denen er aber nur die Kommentarien des Ghiberti namentlich anführt, während die beiden anderen, auf die er verweist, bisher

---

[1]) Im Leben Giottos (V T 140) verweist Vasari auf die Lobsprüche, die Giotto in der Einleitung zu der 5. Novelle des sechsten Tages gespendet werden. Im Leben Buffalmaccos bezieht er sich ganz allgemein auf die im Dekamerone erzählten Streiche (V T 163) und später (V T 165) auf die dritte und neunte Novelle des achten Tages.

[2]) Canto 33, St. 2, im Leben des Bellini (V T 454), des Dossi (V T 786).

[3]) V T 537, cf. VS III, 547 u. n. 1.

[4]) V T 147, s. Villani, l. XI. c. 12.

problematische Größen für uns geblieben sind. Die literarischen Erzeugnisse, die Vasari ausschreibt, ohne sie zu nennen, sind die anonyme Vita des Brunelleschi, Albertinis Führer durch Florenz und das Buch des Antonio Billi.

Erläuterungen.

1. Vasari hat es versäumt, Nachrichten für sein Thema aus der Literatur, soweit sie bis 1550 gedruckt vorlag, zu sammeln. Villani zieht er nur an einer Stelle heran; die Künstlerlisten, die sich in verschiedenen Werken fanden und von denen die des Volaterranus in seinen Commentarii Urbani (Rom 1506) eine der reichhaltigsten und am leichtesten erreichbaren war, sind ihm entgangen. Über L. B. Albertis Schriften ist er zwar orientiert und zitiert auch eines seiner italienischen Distichen (VT 377), doch boten sie nichts, was ihn anging. Den Kommentar des Cesariano zu Vitruv (VT 595) hat er kaum gesehen und sicher nicht benützt. Daß er sich nicht mit den populären Büchlein des A. Fr. Doni, P. Pino und Biondo befaßt hat, ist begreiflich, sonderbar dagegen, daß ihm die Schrift des Pomponius Gauricus über die Plastik unbekannt blieb. Um so weniger kann es befremden, wenn er von Werken, die nur handschriftlich vorhanden waren, keine Notiz genommen hat. Von den Traktaten des Piero della Francesca in der Bibliothek des Herzogs von Urbino hat er erzählen hören, weiß aber über sie und ihr Verhältnis zu den Schriften des Fra Luca Pacioli nur Klatschereien zu berichten. (VT 360 und 367). Die Traktate des Cennini, Filarete, die Chronik des Giovanni Santi, Ugolino Verino's Bücher über die berühmten Männer von Florenz, die Lebensbeschreibungen des Fazius, die anonyme Vita des L. B. Alberti, die Stellen über Cimabue und Giotto in den verschiedenen Dante-Kommentaren u. a. hat Vasari nicht gekannt.

2. Die Schriften des Ghirlandajo und Raphael werden an zwei Stellen zitiert. In der Conclusione heißt es: „Überdies habe ich mich auch, und nicht wenig, der Schriften des Lorenzo Ghiberti, des Domenico del Ghirlandajo und des Raphael von Urbino bedient.“ Im Leben Giottinos beruft er sich auf „gewisse vertrauenswürdige Erinnerungen, die von Lorenzo Ghiberti und Domenico del Ghirlandajo ver-

faßt worden sind“ (VT 152). Gestattet man auch die laxeste Interpretation, so können diese Ausdrücke dreierlei bedeuten: a) Schriften, die von Ghirlandajo und Raphael verfaßt worden sind, b) Schriften, die sich mit dem Leben dieser beiden Künstler beschäftigten, c) Schriften, die unter dem Namen dieser beiden Künstler gingen oder die Vasari ihnen beigelegt hat. Von diesen drei Auslegungen ist die mittlere die unwahrscheinlichste.

Über Raphaels Leben und Werke wußte Vasari weniger zu berichten, als zu seiner Zeit zu erfahren war; das biographische Detail, wie seine Reisen, ist falsch und durch Rückschlüsse aus dem Standort der Werke gewonnen.

Über Ghirlandajo konnte Vasari dessen Sohn Ridolfo ausfragen, der Vasari die Stelle aus den Geschäftsbüchern seines Vaters über Michelangelo mitgeteilt hat, die aber mit jenen Ricordi nicht identisch sein können. Übrigens kommen die Viten auch hier über dürftige biographische Nachrichten, eine Aufzählung der in Florenz allgemein bekannten Werke und Anekdoten von zweifelhafter Wahrheit nicht hinaus, so daß sich Domenicos Vita auf dasjenige, was ohnedies jedermann wußte, beschränkt haben muß.

Die schriftstellerische Tätigkeit der beiden Meister ist sonst aus keiner Quelle bezeugt. Raphael wird allerdings der unter den Briefen des Castiglione [1]) zum ersten Male gedruckte Bericht über den Zustand der Altertümer Roms zugeschrieben; doch ist diese Attribution unsicher und läßt sich mit den von Vasari zitierten Schriften in keinerlei Zusammenhang bringen. Bis auf weiteres wird man das argumentum ex silentio als Grund ansehen dürfen, Vasaris Angabe zu bezweifeln.

So bleibt nur der Ausweg, daß die Werke, auf die sich Vasari bezieht, den Namen der beiden Künstler zu Unrecht tragen. Für diese Vermutung läßt sich wenigstens hinsichtlich der unter Ghirlandajo angeführten Schrift eine Stütze finden. Das einzige, was wir über ihren Inhalt wissen, ist die Nachricht, Giottino sei ein Sohn des Giotto gewesen. Vasari ruft zwar für diese Behauptung Ghiberti und Ghirlandajo als Zeugen auf. Da sie in den Kommentarien nicht enthalten

---

[1]) Lettere ed. Serassi (Padova Comino 1769) I, 149—156.

ist, so ist der letztere der Gewährsmann für sie. Die gleiche Angabe steht aber in dem von Vasari benützten, aber nicht zitierten Buche des Antonio Billi. Da das letztere nicht von Ghirlandajo verfaßt sein kann,[1]) so liegt die Annahme nahe, Vasari habe unter dem Ricordi des Ghirlandajo eine der Redaktionen dieser Notizensammlung verstanden, vielleicht weil das Exemplar, das er vor sich hatte, aus dem Besitze Domenicos stammte.

a) Ghibertis Kommentarien.

Der zweite der Kommentarien ist schon von ihrem ersten Herausgeber, dem Grafen Cicognara als eine Hauptquelle der Viten erkannt worden, die sich ihm, besonders was Cavallini, die sienesischen Maler und Ghiberti selbst betrifft, anschließen. Doch übernimmt Vasari seinen Inhalt nicht ohne Einschränkungen; er ergänzt und erweitert ihn durch eigene Nachrichten und Beschreibungen und folgt ihm nicht immer, wenn die Ansichten Ghibertis denen anderer Quellen widerstreiten. Von den Künstlern, die der Kommentar aufzählt, fehlt nur der deutsche Bildhauer. Die Werke, die sie verzeichnen, findet man nicht alle bei Vasari wieder; einige hat er ausgelassen, weil sie ihren Standort gewechselt hatten; andere übersah er aus Flüchtigkeit; ab und zu änderte er auch die Attribution. Allenthalben strebt er in der Form der Darstellung nach Selbständigkeit; bei den Umschreibungen, Erweiterungen und Kürzungen hat er aber nicht selten Ghibertis Meinung entstellt.

Eine Reihe von wörtlichen Entlehnungen beweist, daß Vasari den genannten Kommentar im Original und nicht in einer Bearbeitung benützt hat. Doch braucht die Handschrift, die er vor sich hatte, nicht die erst in der zweiten Auflage zitierte des Cosimo Bartoli, die einzige, die wir besitzen, zu sein. Diese Eventualität ist bei der Beurteilung von Vasaris Arbeitsweise im Auge zu behalten; seine Abweichungen von unserem Texte können auf Varianten zurückgehen und müssen nicht immer seiner sprichwörtlichen Nachlässigkeit zugeschrieben werden.

---

[1]) Frey, Il Codice Magliabecchiano, S. 237.

Erläuterungen.

1. Der Selbstschau, die Ghiberti am Abend seines Lebens (die Kommentare sind in der Zeit von 1452 bis 1455 entstanden[1]) über seine Tätigkeit abhält, geht eine Art kunsthistorischer Stammbaum voraus, der aus Charakteristiken der Künstler des 14. Jahrhunderts besteht, die Kunst in seinem Sinne getrieben hatten. Eine Einleitung, welche die Lücke zwischen dem Verfall der Antike und dem Auftreten Giottos konstatiert, bindet diese Reihe an die griechischen Künstler, die der Autor gleichsam wie seine Ahnen in dem ersten Teile vorgestellt hatte.

Ghiberti war nicht durch die Sorge um den erlöschenden Ruhm seiner Standesgenossen, sondern ausschließlich durch das Interesse an hervorragenden künstlerischen Leistungen zum Schreiben bewogen worden. Daher fehlt in dem Kommentar alles biographische Detail. Nur zufällig wird erwähnt, daß Simone Martini nach Avignon berufen worden sei. Die beiden einzigen Geschichten, die er erzählt, sind fast symbolisch gemeint und unterscheiden sich schon durch ihren feierlichen Ton von dem leichtgeschürzten Novellenstil Vasaris.[2]) Sogar in der Selbstbiographie teilt er von seinen Erlebnissen nur das Allernotwendigste mit. Eltern, Lehrer, Bildungsgang, Reisen[3]) werden mit Schweigen übergangen. Das Gewicht ruht auf der Aufzählung, Beschreibung und Würdigung der Werke. Da Ghiberti überall auf Grund eigener Anschauung schreibt und keine Anhaltspunkte für die Annahme einer Vorlage erkennbar sind,[4]) so darf man voraussetzen, daß die mündliche Überlieferung zu seiner Zeit die Erinnerung an die Hauptmeister aus dem Trecento noch treu bewahrte. Auf

---

[1]) Frey, Il Codice Magliabecchiano S. XL.

[2]) Die wunderbare Entdeckung von Giottos Begabung schildert er wie eine Legende (Ghiberti, Comment. II c. 2). Die Geschichte von dem rätselhaften deutschen Bildhauer, der aus Schmerz über die Zerstörung seines Werkes Kunst und Welt verläßt, enthält eine Absage der Eitelkeit künstlerischen Ruhmes und ist nicht ohne Absicht vor die lange moralische Betrachtung gestellt, mit der Ghiberti seine Selbstbiographie eröffnet (a. a. O. c. 17).

[3]) Mit Ausnahme der Reise nach Rimini.

[4]) Die Benützung der Viri illustres von Filippo Villani, die Frey (Il Codice Magl., Correzioni) behauptet, ist mir nicht deutlich und scheint mir, falls sie stattgefunden hat, von untergeordneter Bedeutung zu sein.

Gewährsmänner weist er zudem selbst an zwei Stellen hin: es sind die certi giovani, die ihm von dem Bildhauer des Herzogs von Anjou Kunde geben, und der steinalte Karthäuser Fra Jacopo in Siena, der ihm von der Statue des Lysipp erzählte und die Zeichnung zeigte, die Ambrogio Lorenzetti nach ihr gefertigt hatte.[1]) Ob er Attributionen von Werken auf eigene Faust vorgenommen hat, läßt sich nicht mehr feststellen; wohl aber hat er in der Auswahl der Arbeiten, die er anführt, ein sicheres stilkritisches Urteil bewährt. Nur in den auf den Gegenstand bezüglichen Angaben finden sich ab und zu Gedächtnisfehler.[2])

Um zu untersuchen, wie Vasari dieses vorzüglich vorbereitete Material im einzelnen verwertet hat, betrachten wir zuerst die Viten der Trecentisten, dann die Ghibertis.

2. Vasari hat die Einteilung Ghibertis, der zuerst die florentinischen, dann die sienesischen Künstler als Gruppen bespricht, und die Reihenfolge, die er einhält, aufgegeben; nur die späte Einreihung Barnas und Duccios teilen die Viten mit den Kommentaren.

In den Lebensbeschreibungen Cavallinis, Stefanos und der Sienesen (Ambrogio Lorenzetti, Simone, Barna, Duccio) hält sich Vasari am engsten an Ghibertis Fußstapfen. Für Cavallini verfügte er über keine weitere Vorlage; da er die sienesischen Denkmäler aus eigener Anschauung nur sehr schlecht kannte, so war er genötigt, sich für tatsächliche Angaben auf Ghiberti zu verlassen. Die Reihenfolge der einzelnen Bilder und Fresken in den genannten Viten deckt sich mit der des Kommentars.

Für Giotto, Taddeo Gaddi, Maso (Giottino), Orcagna und Andrea Pisano verfügte Vasari über andere Quellen und eigene Sammlungen. Obwohl sich hier verschiedene zum Teil wörtliche Anleihen finden, ist die Benützung im ganzen doch

---

[1]) Ghiberti, Comm. II c. 17, 10 u. III c. 3, 2 s. Vergl. den Aufsatz J. v. Schlossers im Jahrbuche der kunsthistor. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Bd. XXV, Heft 4: über einige Antiken Ghibertis.

[2]) Die sieben Reliefs an der Nordseite des Campanile am Dom zu Florenz stellen nicht die sieben Werke der Barmherzigkeit (Ghib., Comm. II c 16, 5), sondern die sieben Sakramente dar (v. Schlosser im Jahrbuche XVII, 75). Duccios Majestät bezeichnet Ghiberti (Comm. II c. 15, 1) als eine Krönung der Madonna.

freier und stellenweise wird Ghibertis Text ganz außeracht gelassen.

Auffallend lang ist die Reihe der Werke, die Vasari nicht aus dem Kommentar übernommen hat. Einige erwähnt er deshalb nicht, weil er sie nicht an ihrem ursprünglichen Platze fand, wie das Hochaltarbild Giottos in der Badia zu Florenz, das 1451 durch eine Tafel eines Jacopo d'Antonio ersetzt worden war,[1]) die Tafel des Taddeo Gaddi in SS. Annunziata, die bei dem Neubau des Chores durch Alberti aus der Kirche in das Kapitel geschafft wurde oder das Altarwerk Giottos in S. Peter zu Rom, das sich gleichfalls in der Sakristei befand.[2]) Sehr zahlreich sind die Flüchtigkeitsfehler. Wo sich Vasari an Billi hält, wie im Leben Giottos und Orcagnas, versäumt er es, Ghiberti nachzuschlagen; von jenem fehlen sechs, von diesem vier Werke. Führt Ghiberti in einer Kirche mehrere Bilder an, so läßt Vasari nicht selten eines aus. Das Kruzifix in S. Giorgio zu Florenz wird am Schlusse von Giottos Leben nachgetragen; die in demselben Satze genannte Tafel nicht.[3]) Das Bildnis Dantes von Giotto in der Kapelle des Palazzo del Podestà zu Florenz führt er nach Billi an, ohne sich der von Ghiberti zitierten Fresken[4]) zu erinnern. Von den Campanilereliefs des Andrea Pisano läßt er die sieben Tugenden aus und nennt ebenda statt vier nur drei Statuen (VT. 160). Mißverständnisse sind nicht selten: die Fresken Giottos im Palazzo della Parte Guelfa in Padua versetzt er nach Florenz, die Barnas in S. Spirito zu Florenz nach S. Agostino zu Siena.[5]) Einen Engelssturz des Stefano, den Ghiberti als Fresko in dem Bogen vor einer Kapelle in S. Maria Novella beschreibt, verlegt Vasari in die Kapelle.[6]) Der Kommentar beschreibt in Siena eine Vorzeichnung für ein Fresko sopra la porta che va a Roma.[7]) Vasari identifiziert es mit einem Bilde an der Porta Camollia.

---

[1]) Ghib., Komm. II c. 4, 3. Poggi in Miscellanea d'Arte, Firenze 1902, I. 145.

[2]) Ghiberti c. 6, 2; c. 5, 8.

[3]) l. c. c. 4, 8.

[4]) l. c. c. 4, 11.

[5]) l. c. c. 3. 11 u. c. 14, 2.

[6]) l. c. c. 5, 7.

[7]) l. c. c. 13, 8.

Den Zuschreibungen Ghibertis folgt Vasari mit Vorbehalten. Den Tempelgang und die Verlobung der Maria am Scalahospital in Siena, die nach Ghiberti von Ambrogio Lorenzetti und Simone Martini herrühren, teilt er wahrscheinlich nach einer Inschrift dem Pietro Lorenzetti,[1]) die Fresken im Kapitel von S. Spirito zu Florenz (nach den Kommentaren von Ambrogio Lorenzetti) nach Gelli's Lezione dem Simone zu.[2]) Als Autor der Fresken der Capella Strozzi in S. Maria Novella erscheint nicht Nardo wie bei Ghiberti, sondern Orcagna selbst nach Billi.

Die Beschreibung und Kritik der einzelnen Werke sucht Vasari möglichst abweichend von Ghibertis Text zu halten. Trotzdem sind wörtliche Entlehnungen genug stehen geblieben. Längere Beschreibungen kürzt er;[3]) dabei kann es geschehen, daß er, wie bei der Erwähnung der Fresken Lorenzettis an der Decke des Kapitelsaales von S. Agostino zu Siena, ein ganzes Deckenfeld übersieht[4]) oder an Stelle der präzisen Angabe des Gegenstandes inhaltlose allgemeine Wendungen setzt.[5]) Kurze Schilderungen bereichert er mit Details, die zuweilen auf eigenen Anschauungen beruhen,[6]) aber auch direkt erfunden sein können.[7]) Wo er Bescheid weiß, ersetzt er die Ortsangabe durch synonyme Wendungen. Die gedrängten, etwas altmodischen Lobsprüche Ghibertis streicht er entweder ganz oder überträgt sie in den weitschweifigen Elogienstil seiner Zeit.

---

[1]) l. c. c. 12, 4; 13, 5. Die Inschrift bei Ugurgieri, Pompe Sanesi.

[2]) Vgl. unten S. 186.

[3]) So die der Fresken A. Lorenzettis in S. Francesco zu Siena; Ghiberti c. 11.

[4]) Ghiberti c. 12, 7—12 führt an den Wänden des Kapitels folgende Fresken an: *a*) Die hl. Katharina vor dem Tyrannen, *b*) ihre Disputation, *c*) Kreuzigung Christi. VT 168 spricht von tre storie, zieht aber die beiden ersten zusammen.

[5]) An Stelle der istorie del testamento vecchio e molte istorie di vergini, die Buonamico laut Ghiberti c. 8, 8 in S. Paolo a Ripa d'Arno zu Pisa gemalt hat, setzt Vasari (S. 165) certi lavori.

[6]) So bei den Beschreibungen der Fresken des Stefano im Hofe von S. Spirito zu Florenz. Ghiberti c. 5, 3—5. VT 150 s. Vasari hat sie gesehen, denn er beschreibt auch andere Bilder der Folge, was Frey entgangen ist.

[7]) Die Beschreibung der Fresken Barnas in S. Agostino zu Siena ist eine Verwässerung Ghibertis, die Angabe über die Lokalisierung mißverstanden; daß die Fresken überweißt wurden, fügt Vasari aus eigener Phantasie hinzu.

3. Die Selbstbiographie Ghibertis hat Vasari mit Sorgfalt benützt. Die Reihenfolge der Werke, die bei Ghiberti leidlich chronologisch angeordnet sind,[1]) ist an einigen Punkten verschoben; die Goldschmiedearbeiten, die Reliquienschränke, die beiden letzten Statuen für Orsanmichele sind zusammengerückt. Gekürzt ist nur der Abschnitt über die Glasfenster; sonst hat Vasari die Biographie überall erweitert, lange Beschreibungen und Betrachtungen eingeschaltet, zahlreiche Einzelheiten aus fremden Quellen und eigener Kenntnis nachgetragen und die asyndetische Aufzählung der Werke in eine zusammenhängende Darstellung umgewandelt. Die Irrtümer und Unrichtigkeiten von Vasaris Vita kommen auf Rechnung dieser Zutaten und schreiben sich nur in Nebensachen aus einer nachlässigen Benützung der Vorlage her.

4. Bei der engen Abhängigkeit der Viten von den Kommentaren ist Vasaris Urteil über die letzteren merkwürdig, das sich erst in der zweiten Auflage findet.[2]) Für ihren außerordentlichen Wert in historischer und kritischer Beziehung hat er kein Wort des Lobes oder der Anerkennung; er findet sie dürftig und wirft ihrem Verfasser seine stilistische Ungeschicklichkeit vor, weil er von sich nicht in der dritten, sondern in der ersten Person spricht. Die starke persönliche Note, die er an den Bildwerken Ghibertis empfand, vermochte er aus seinem Selbstbekenntnis nicht herauszuhören. Obwohl er auch von dem ersten Teil spricht, hat er sich weder früher noch später veranlaßt gesehen, den dritten Kommentar durchzublicken, aus dem ihn wenigstens die Stelle über die Venus des Lysipp wegen ihrer Beziehungen zu Ambrogio Lorenzetti hätte interessieren sollen.

Man hat als Tatsache angenommen,[3]) daß Vasaris Text des Kommentars mit dem unseren übereinstimmt, weil er ihn einmal nach der Handschrift im Besitze des Cosimo Bartoli zitiert, die auch die einzige Grundlage für unsere Ausgaben

[1]) Außerhalb der Reihe stehen die Goldschmiedearbeiten und der Stephanus für Orsanmichele. Die Glasfenster behandelt er als Anhang, weil sie keine Skulpturen sind.

[2]) VS II, 247.

[3]) So Frey, Sammlung ausgew. Biogr. Vasari. III. (Ghiberti) Berl. 1886 (Vorwort).

bildet. Jener Verweis gehört aber der zweiten Auflage an, dient aber als Beleg zu einer Stelle, die schon in der ersten steht und kann demnach die Bestimmung des Exemplars, das der Autor vor 1550 benützte, nicht entscheiden. In der ersten Ausgabe sind die Kommentare einmal als Scritti, das anderemal als Ricordi aufgeführt.[1]) An der zweitgenannten Stelle sollen sie nebst denen des Ghirlandajo als Zeugen für die Ansicht der Abstammung Giottinos di Stefano gelten, die sie nicht vertreten und auch nicht vertreten haben können, weil Ghiberti den Giottino gar nicht kennt. Wir stehen hier vor dem sonderbaren Fall, daß Vasari seine Quellen das einzigemal, wo er sie zum Beweise für eine bestimmte Behauptung zitiert, falsch angibt. Es bleibt nichts übrig als anzunehmen, die fragliche Ansicht habe Ghirlandajo zu ihrem Urheber. Eine nähere Erklärung des Versehens ist nicht möglich.

b) Die anonyme Vita des Brunelleschi.

Die unvollendete Vita Brunelleschis, über deren Autor wir nur wissen, daß er nicht mit dem Florentiner Humanisten Antonio Manetti identisch ist, hat Vasari mit dem Berichte Billis, einer dritten Quelle, die aus den Viten Gellis und dem Traktate des Anonymus Magliabecchianus erschließbar ist, und eigenen Zutaten zu einer neuen Einheit zusammengeschweißt. In sachlicher Beziehung übernahm er die tendenziös gefärbte Darstellung der Vita ohne Kritik und baute sie, insbesondere die Geschichte der Kuppelwölbung durch eine straffere selbsterfundene Pragmatik und durch die breite Entwicklung der anekdotischen Details zu einem Romane aus. Da er sie aber auf einen geringeren Raum zusammenzudrängen und neues Material einzuschalten hatte, mußte er viele wertvolle Einzelheiten preisgeben. Durch eine selbständige Disposition und die stilistische Neugestaltung verdeckt er die Abhängigkeit von der Vorlage, auf die er nur mit Wendungen wie dicono u. a. anspielt; die in ihr zitierten Dokumente aus dem Archiv des Domopera führt er an, als hätte er sie selbst eingesehen, vertauscht aber Inhalt und Bezeichnung der verschiedenen Stücke.

---

[1]) VT Conclusione und S. 152.

Die dem Manetti zugeschriebenen kleinen Künstlerbiographien, welche die Uomini singolari des Filippo Villani fortsetzen, hat Vasari nicht eingesehen.

Erläuterungen.

Als Verfasser der Vita Brunelleschis, den Moreni, ihr erster Herausgeber, in Feo Belcari gefunden zu haben vermeinte, galt Antonio di Tuccio di Marabottino Manetti (1423—1497). Der Beweis für diese Zuschreibung, die zuerst Milanesi vorgenommen hat und die von Frey und von Fabriczy mit neuen Gründen befestigt worden ist, gründet sich auf den Umstand, daß die einzige seinerzeit bekannte Handschrift der Vita (Florenz Bibl. naz. centr. Cl. VIII Nr. 1401) von Manetti geschrieben ist und daß man sie wegen der Unmittelbarkeit und Unregelmäßigkeit des Stiles, der sich in der unverschönten Redeweise des täglichen Lebens bewegt, sowie des Mangels an Korrekturen halber als Original ansehen zu müssen glaubte. Seit Alessandro Chiappelli aber eine zweite Handschrift der Biographie bekannt gemacht hat,[1]) die nicht nur die Erzählung dort fortsetzt, wo sie in dem anderen Kodex abbricht, sondern auch eine Redaktion des Textes bietet, die sich nicht auf das Morenische Manuskript zurückführen läßt, kann an der Autorschaft Manettis nicht mehr festgehalten werden. Damit sind wir für die Beantwortung der Frage nach dem Verfasser aufs neue auf Vermutungen angewiesen. Sicher ist, daß die Vita etwa um 1485 entworfen wurde, da sie von dem Astronomen Paolo da Pozzo Toscanelli (1397—1482) wie von einem nicht mehr Lebenden spricht und eine Stelle auf die Umbauten im Palazzo della Signoria geht, die während der Jahre 1481 und 1489 stattfanden. Der Autor mag etwas jünger gewesen sein als der 1423 geborene Manetti, da er einerseits berichtet, Brunellesco gekannt zu haben, andererseits die Novelle vom dicken Tischlermeister, die eine Art Einleitung zu der Biographie bildet und vor ihr entstanden ist, nach einer kurzen Aufzeichnung und nach Er-

[1]) Della vita di F. Brunellesco attribuita ad Ant. Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un cod. Pistoiese im Arch. stor. Ital. 1896 (XVII) 241, neuerdings abgedruckt in des Verfassers Pagine d'antica arte Fiorentina Fir. 1905.

zählungen von Leuten bearbeitet, die sie noch von Brunellesco selbst gehört hatten.

Von diesen Gewährsmännern (Antonio Rossellino, Michelozzo, Cavalcanti, Scheggia, Feo Belcari, Luca della Robbia, Antonio di Migliorino Guidotti, Domenico di Michelino) stirbt ein einziger vor 1470; die anderen leben noch im siebenten und achten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Danach wird man den Autor als einen ihrer jüngeren Zeitgenossen betrachten und seine Geburt etwa zwischen die Jahre 1430 und 1440 versetzen dürfen. Als Knabe mag er den berühmten Mann gesehen und ein paar Worte von ihm erhascht haben, daß er dem persönlichen Verkehr mit ihm irgendwelche Kunde von seinem Leben verdankt, will er mit den Worten a mia dì e conobbilo e parlagli nicht sagen. Über seine Persönlichkeit lassen uns die Vita wie die Novelle im unklaren; nicht einmal das eine kann festgestellt werden, ob wir ihn unter den Künstlern suchen dürfen, wofür außer den Beziehungen zu den erwähnten Gewährsmännern der Novelle allenfalls seine Vertrautheit mit der zünftigen Anschauungs- und Ausdrucksweise spricht. Wenngleich er sich auch in der Vorrede der Biographie an einen uns unbekannten Girolamo als idiota bezeichnet, so läßt doch der Abschnitt über die antike Kunst und das Urteil über Albertis de re aedificatoria auf Kenntnis des Lateinischen schließen, eine Voraussetzung, die auf wenige Künstler des 15. Jahrhunderts zutrifft.

Glücklicherweise hängt der Wert, den die Vita für uns hat, nicht von der Frage nach ihrem Verfasser ab. Sie lehrt uns, daß die historische Persönlichkeit Brunellescos bereits vierzig Jahre nach seinem Tode hinter einem Idealbilde zu verschwinden beginnt. Er gilt bereits als der Erneuerer der wahren Baukunst, und die Kunst vor ihm fällt der Vergessenheit anheim. Seine historische Stellung wird wie die Giottos bei Ghiberti durch die Anknüpfung an die Antike bestimmt. In ihm ist alle Bauweisheit verkörpert; seine Pläne und Anordnungen sind Normen; wer von ihnen abweicht, beweist damit nur das eigene Unvermögen. Der Weg, auf dem diese Vorstellung entstanden ist, läßt sich noch erkennen. Die großen Kirchenbauten Brunelleschis, die Kuppel des Domes, S. Lorenzo, S. Spirito, waren bei seinem Tode unvollendet.

Obwohl Modelle vorhanden waren, entspannen sich Streitigkeiten über die Fortsetzungen, sei es, weil jene nicht genügten, sei es, weil sich die Nachfolger selbständige Änderungen erlaubten. In einem Falle sind wir über die Differenzen unterrichtet. Bei den Beratungen über die Ausgestaltung der Fassade von S. Spirito war die Zahl der Portale zweifelhaft. Zwei Parteien standen sich gegenüber. Die eine unter Führung des Giuliano da Sangallo wollte vier errichten, weil Brunelleschi nach Angabe Toscanellis soviel geplant hatte; die andere mit Giuliano da Majano an ihrer Spitze trat für drei Öffnungen ein. Die Verhandlungen zogen sich durch acht Jahre hin, bis endlich Giuliano da Majano dem von ihm befürworteten Projekte zum Siege verhalf. Ähnliche Streitigkeiten gaben wohl wenn auch nicht den Anlaß, so doch die Voraussetzung für die Entstehung der Biographie ab. Wie sich dort um den Namen Brunelleschis eine Gefolgschaft sammelt, um seine Pläne zu verteidigen, so schildert unser Autor sein Leben als einen ununterbrochenen Kampf gegen hochmütige Besserwisser, die sich gegen seine Werke auflehnen, aber gegen seinen überlegenen Geist nichts ins Feld zu führen haben als Eitelkeit und Ränke. Die Polemik, welche die ganze Schrift durchzieht, richtet sich nicht etwa nur gegen Ghiberti, sondern geht mit derselben Schärfe und Heftigkeit auf Donatello, Francesco da Luna und Antonio Manetti Ciaccheri; die ganze Bauhütte von S. Maria del Fiore samt den Konsuln wird als eine Herde unbehilflicher Ignoranten dargestellt. Bei dem Bau von S. Lorenzo und S. Spirito handelte es sich um Vorgänge, die der Autor selbst miterlebt haben kann und die ihm in allen Einzelheiten bekannt waren. Sein Bericht ist hier trotz aller parteilichen Färbung in allen Tatsachen richtig. Über Brunellescos Rolle bei der Kuppelwölbung schrieb er aber nach der schon damals wuchernden Tradition, deren schönste Blüten wir bei Billi und Gelli aufgezeichnet finden. Da diese Anekdoten immer nur einzelne Momente des Herganges erkennen lassen, im übrigen die zeitliche Folge der Ereignisse verwirrten, so mußte sich bei dem Anonymus, der sich in der Vita ebenso wie in der Novelle bemühte, aus den verschiedenartigen Berichten eine geordnete Erzählung herzustellen, das Bedürfnis nach einem

festen Gerüst von Daten und Tatsachen geltend machen. Diesem Bedürfnis, das sich ganz natürlich ergab, entspricht die Einführung von Urkunden aus dem Dombauarchive.[1]) Sie sind zufällig aus den Registerbänden herausgegriffen, genügten aber dem Autor, um die mündliche Überlieferung über den Kuppelbau zu klären und in ein chronologisches System zu bringen; die Tradition an ihnen zu prüfen oder zu kritisieren, dazu war für ihn kein Anlaß vorhanden. Denn das, was eine Prüfung der Dokumente hätte in Frage stellen können, daß Brunelleschi die Kuppel nicht nur erbaut, sondern auch erdacht habe, stand ihm fest und niemand in Florenz fiel es ein daran zu zweifeln. Er mißt der Tradition hier dieselbe Wahrhaftigkeit zu, wie in der Novelle, wo er wiederholt versichert, die Begebenheit, die er erzähle, habe sich wirklich so zugetragen. Die Überlieferung aber wird beherrscht von der Verbindung von Brunellescos Namen mit dem Wunderwerk der Kuppel. Beide erklären sich wechselseitig: die Größe des Werkes begründet den Ruhm seines Meisters. Ein Meister von solchem Ruhme kann nur das Ganze erschaffen haben. Vor diesen einfachen und in sich geschlossenen Vorstellungen, deren Spiel durch die rhetorische Grabschrift jedenfalls nicht beeinträchtigt wurde, mußte die Erinnerung an die komplizierte historische Entstehungsgeschichte verblassen; was sich von ihnen erhielt, konnte sich nur behaupten, wenn es sich in jenem Gedankengange einfügen ließ. So kam es, daß die Lebensbeschreibung, die ein gewissenhafter Berichterstatter kaum 40 Jahre nach dem Tode ihres Helden abfaßte, vollständig von einer Legende beherrscht wird.

Damit soll der bedeutende historische Wert der Vita nicht herabgesetzt oder in Frage gestellt werden. Die Nachrichten über die Abstammung Brunelleschis und über seine Bauten außer der Domkuppel haben sich, was das Tatsächliche angeht, fast überall als richtig erwiesen. Die Auf-

---

[1]) Warum ihm das Archiv zugänglich war, können wir natürlich nicht mehr herausfinden. Doch hat er keineswegs, wie aus der Auswahl der Urkunden hervorgeht, methodische Nachforschungen angestellt, sondern ließ sich von dem Zufall leiten, der ihn auf die Partien mit den beiden bekannten Namen führte, die dann ganz willkürlich verwendet wurden.

zählung der Werke ist nicht vollständig, was schon deshalb nicht möglich ist, weil uns auch in dem Pistojeser Kodex der Schluß der Schrift fehlt. Immerhin bleibt es auffallend, daß der Autor, der, wie er selbst sagt, nach Vollständigkeit strebt, Bauten von der Bedeutung der Kap. Pazzi oder des Palazzo Pitti unerwähnt läßt; denn da er chronologisch erzählt, hätte er mindestens die erstere besprechen müssen.

Als Eigentum des Anonymus gibt sich, abgesehen von der Kritik der einzelnen Werke, der Zusammenhang zu erkennen, in den er die einzelnen von der Überlieferung gebotenen Züge, Anekdoten und Zuschreibungen bringt. Wie in der Novelle ist er auf die Motivierung der Ereignisse bedacht. Zuerst spricht er von den Ahnen des Helden, dann von seiner Erziehung, den Arbeiten und Studien seiner Jugend. Als erster Markstein erscheint die Konkurrenz um die zweite Baptisteriumstüre. Der Mißerfolg seiner Bewerbung motiviert seine Abwendung von der Bildhauerei; die Skulpturen und die Bemühungen um die Perspektive werden daher in die Zeit vor die Konkurrenz verlegt. Die Lücke von etwa 15 Jahren zwischen diesem Zeitpunkt und dem Beginn von Brunelleschis Tätigkeit am Dombau füllt der Aufenthalt in Rom aus. Der Autor scheint sie gar nicht zu bemerken; von den architektonischen Studien, die zur Wiederentdeckung der alten Baukunst führen, hat er eine sehr romantische Vorstellung. Seit dem Eintritte Brunelleschis in die Baukommission des Florentiner Domes schließen sich die einzelnen Momente der Erzählung gleich Gliedern einer Kette aneinander. Wie er die Kommission auf seine Pläne begierig macht, ruhig abwartet, bis sich die Unfähigkeit seiner Konkurrenten auf der großen Architektenversammlung offenbart, langsam Fuß faßt, sich der Leitung des Baues bemächtigt, seinen Rivalen Ghiberti durch eine schlau gelegte Falle entfernt und das Werk allein trotz des Widerstandes der Arbeiter zu Ende führt, wird sorgfältig eines aus dem andern entwickelt und psychologisch wahrscheinlich gemacht. Die Ähnlichkeit mit der Novelle vom dicken Tischlermeister liegt auf der Hand: Brunelleschi hält da wie dort die Fäden der Ereignisse in der Hand und läßt die Gegenspieler nach seinem Plane tanzen. Die scheinbare Pragmatik, in die der Verfasser die Geschehnisse einspannt,

läßt sich nirgends so gut beobachten, wie hier, wo wir den wirklichen Verlauf der Angelegenheit an der Hand der Dokumente rekonstruieren können. Mit der Schilderung der Kuppelwölbung ist der Höhepunkt erreicht; die folgende Darstellung der Tätigkeit Brunelleschis bei der Errichtung des Spitals der Innocenti, von S. Lorenzo, S. Spirito usw. ist zwar reich an lebhaft vorgetragenen Zügen, entbehrt aber des roten Fadens. Nicht einmal die Zeitfolge in der Entstehung der Bauten ist genau beobachtet; nur die heftige Polemik gegen die Widersacher des Meisters zieht sich gleichmäßig durch alle Kapitel. Es ist möglich, daß der Autor, nachdem er das zum Ausdrucke gebracht hatte, was ihm am Herzen lag, das Interesse an der Arbeit verlor und auf ihre Beendigung verzichtete.

Die Vita ist mithin eine pragmatische Bearbeitung dessen, was man um 1485 in Florenz über Brunellesco wußte. Zu ihren Voraussetzungen gehören außer der volkstümlichen Tradition die herbe Kritik, welche man an der Tätigkeit der Fortsetzer von Brunelleschis Bauten übte, und die Typisierung seiner künstlerischen Persönlichkeit unter dem Einflusse humanistischer Betrachtungsweise.

2. Vasari verfährt mit der Vita in der gleichen Art, wie deren Verfasser mit der mündlichen Überlieferung. Was sie an Tatsachen enthält, verleibt er seiner Lebensbeschreibung ein; die Formung der Erzählung ist sein Eigentum. Die Ausfälle gegen die Gegner Brunelleschis schwächte er ab, oder ließ sie ganz weg; die umständlichen kritischen Anmerkungen ersetzte er durch kurze Referate. Die Schilderung von Filippos Studien in Rom und die breite Erzählung der Intriguen bei der Errichtung der Kuppel zog er auf das Wesentliche zusammen. Schon dadurch, daß er überall auch andere Quellen berücksichtigte, erhielt das Ganze ein verändertes Gepräge. Aber Vasari ging nicht nur auf eine bloße Kompilation der verschiedenen Berichte aus, sondern arbeitete sie von neuem durch und flocht, um die Motivierung zu ergänzen, Züge ein, die er erdachte. Brunelleschi denkt schon in Rom an nichts anderes, als an die Wölbung des Florentiner Domes; seine Reisen zwischen Rom und Florenz werden vervielfältigt; die erste Versammlung der Dombaukommission, zu der er be-

rufen wird, findet schon 1407 statt, ein Mißverständnis für 1409, in welches Jahr nach der Vita die burla del grasso fällt; hiebei rät er zu der Errichtung eines 15 Fuß hohen Tambours mit Rundfenstern, der im Plane Arnolfos nicht vorgesehen war. Die Architektenversammlung stiftet Brunelleschi nur an, um sie zur Zeugin seiner Taten zu machen, ein Motiv, das gleichfalls in der Vita fehlt. Während hier einfach und folgerecht erzählt wird, daß des Meisters Wölbungsplan zuerst an dem allgemeinen Mißtrauen scheitert, so daß er als Narr aus der Sitzung herausgeworfen wird, bis er die einzelnen Teilnehmer umstimmt und endlich, nachdem er die Kapelle in S. Jacopo zur Probe gewölbt hat, den Auftrag erhält, sein Projekt schriftlich darzulegen, geht bei Vasari der Faden der Begründung in der Fülle der aus den verschiedenen Berichten zusammengeklitterten Motive verloren. Brunelleschi überzeugt seine Gegner durch die Anekdote mit dem Ei; er hat schon das Modell bei sich, will es nicht zeigen, macht aber dann durch die Erbauung der Kapellen Barbadori und Ridolfi eine doppelte Probe auf sein System und arbeitet ein Bauprogramm aus. Die Baukommission begreift den Zweck einer zweischaligen Kuppel nicht und Brunelleschi imponiert ihr mit Behauptungen wie der, daß Spitzbögen einen Schub nach oben ausüben. Die Dokumente bei dem Anonymus mißversteht er: bei Vasari ärgert sich Brunelleschi darüber, daß er den Titel Erfinder mit Ghiberti teilen muß (VT 313), während der andere ausdrücklich sagt, Filippo habe nur den Titel vor seinem Genossen voraus gehabt. Die Zahlung für Ghibertis Kuppelmodell wird auf Brunelleschi bezogen, dessen Hilfsarbeiter Marco dallo Studio dagegen Ghiberti zugeteilt. Die auffallendste Weiterbildung, die sich Vasari erlaubt hat, ist die Dramatisierung der Vorgänge. Schon in dem Leben Ghibertis läßt er Brunelleschi die Konkurrenz durch eine lange Rede zugunsten seines Konkurrenten entscheiden; bei den Verhandlungen in der Dombaukommission sind Ansprachen und Wechselgespräche wie in den antikisierenden Geschichtsdarstellungen der Humanisten in direkter Rede wiedergegeben.

Auch dort, wo die Erzählung des Anonymus nicht zu weiterer Ausgestaltung aufforderte, weicht Vasari von ihm

ab. Die Differenz entsteht bald durch scheinbar bedeutungslose Vervollständigungen des Ausdruckes[1]) oder durch Zusammenziehung, wie in dem Abschnitt über die perspektivischen Versuche Brunelleschis, deren Bedeutung aus den wenigen Sätzen der Viten nicht zu erraten ist. Anderwärts erweitert er wieder den Text des Anonymus und bringt dadurch Varianten hervor, die den Sinn des ursprünglichen Berichtes erheblich abändern (Bau von S. Lorenzo). Vasari band sich nirgends an den Wortlaut der Vita. Sie war für ihn bloßer Stoff, den er in neue Form umgoß, unbesorgt darum, ob das Verständnis der erzählten Vorgänge zuschaden kam. Wörtliche Entlehnungen fehlen daher.

Die Äußerungen über andere Künstler, welche die Vita enthält, hat Vasari mit einer Ausnahme nicht benützt. Nicht einmal der Reise, die Donatello in Gemeinschaft mit Brunelleschi nach Rom unternahm, erinnert er sich im Leben des ersteren. Noch weniger konnten ihm die Ausfälle des Anonymus gegen Donatello passen, weil er ja bei jeder Gelegenheit auf die vorbildliche Eintracht der Künstler in der alten Zeit hinwies. Merkwürdigerweise erwähnt er die burla del grasso nur wie eine bekannte Geschichte, ohne sich weiter auf sie einzulassen und läßt nicht merken, ob er sie in der ausführlichen Redaktion des Anonymus kennt. Vasari hat die Uomini singolari[2]) nicht in der Abschrift Manettis gekannt, denn er verzeichnet das genaue Todesdatum Masaccios nicht. Die Werke, die in den Lebensskizzen des Fiesole, Fra Filippo, Uccello, Masaccio, Donatello, Ghiberti und Luca della Robbia aufgezählt werden, stehen zum größten Teile bei Billi. Wo die Uomini von diesem abweichen, sind die Unterschiede zu

---

[1]) Die Vita spricht von zwei Propheten in S. Jacopo zu Pistoja, Vasari (jedoch erst in einem Zusatz der zweiten Auflage) von Halbfiguren von Propheten (VS II, 330). In der ersten (VT 294) ist nur von alcune figure d'argento die Rede.

[2]) Milanesi und Frey haben sie Manetti zugeschrieben, in dessen Abschrift sie uns erhalten sind. Fabriczy hat an der Urheberschaft Manettis gezweifelt, weil der Abschnitt über Brunelleschi in wesentlichen Punkten von der großen Vita abweicht. Dieser Grund ist jetzt nicht mehr stichhaltig, nachdem sich herausgestellt hat, daß diese nicht von Manetti ist; doch ist damit noch nicht bewiesen, daß er die Schrift abgefaßt hat. Man tut am besten sie als anonym zu betrachten.

gering, um die Abhängigkeit Vasaris zu begründen, oder sprechen überhaupt gegen sie. Die einzigen Anhaltspunkte, die dafür geltend gemacht werden können, bietet das Kapitel über Brunelleschi. Nach den Uomini erbaut dieser eine Festung für den Herrn Gismondo di Rimini und beteiligt sich an dem Bau des Domes in Mailand. Vasari (VT 324) schreibt ihm die Festung des Hafens von Pesaro zu und berichtet gleich darauf, er sei nach Mailand zurückgekehrt und habe viele Zeichnungen für den Herzog und für den Dom geliefert. Fabriczy will aus dieser Stelle schließen, daß Vasari jene Schrift verwertet habe. Die Hafenfestung von Pesaro und Brunelleschis Anwesenheit in Mailand findet man aber auch bei Billi;[1]) die Übereinstimmung reduziert sich daher auf die Tätigkeit am Mailänder Dome. Diese Nachricht ist aber bei Vasari eine naheliegende Erweiterung der Wendung Billis Fece...a Milano altre cose.[2]) Wir dürfen daher die Uomini singolari aus der Reihe von Vasaris Quellen streichen.

c) Albertini.

Mehrere auffällige Übereinstimmungen zwischen Albertinis kurzem Führer durch Florenz und den Viten machen es wahrscheinlich, daß Vasari ein Exemplar dieses wenig verbreiteten Werkchens zu Rate gezogen hat. Doch wird man sich hüten müssen, überall, wo beide Autoren ein Werk demselben Meister zuschreiben, von einer Beeinflussung dieses durch jenen zu sprechen, selbst dann, wenn die betreffende Bestimmung aus keiner anderen Quelle belegt werden kann. Denn einerseits ist zu berücksichtigen, daß Vasari über Maler wie Ghirlandajo, Perugino, Fra Bartolommeo u. a. durch die Tradition so gut unterrichtet war, daß er es nicht nötig hatte, jene dürftige Stadtbeschreibung zu befragen, die oft nicht einmal die dargestellten Gegenstände oder die Lokalisation der Bilder verzeichnet. Anderseits weicht Vasari von Albertini häufig ab, weil er anderen Quellen folgt oder ihn zu korrigieren imstande ist, und läßt eine Reihe von Werken, die dieser nennt, aus. Neben eine Anzahl von Fällen, in denen

[1]) ed. Frey, p. 34.

[2]) l. c. p. 34—35 (des Cod. Petrei hat assai cose).

wir das Abhängigkeitsverhältnis deutlich konstatieren können, tritt so eine zweite Gruppe, bei denen die Benützung Albertinis möglich, aber nicht erweisbar ist.

Mit der zweiten topographischen Schrift Albertinis, dem Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae, hat sich Vasari nicht befaßt.

Erläuterungen.

1. Daß Vasari die memorie di molte statue e picture sono nella inclyta cipta di Florentia gekannt und verwertet hat, wird allgemein angenommen, seit Max Jordan dieses zu den bibliographischen Seltenheiten zählende Büchlein im zweiten Bande seiner Übersetzung von Crowes und Cavalcaselles Geschichte der Italienischen Malerei von neuem hat abdrucken lassen. Der Verfasser derselben, der Florentiner Priester Francesco Albertini,[1]) der 1493 die Stelle eines Kaplans von S. Lorenzo bekleidete, im Jahre 1499 zum Kanonikus derselben Kirche vorrückte und 1502 nach Rom übersiedelte, um im Gefolge des Fazio Santorio von Viterbo sein Glück zu versuchen, dilettierte in architektonischen Entwürfen und nennt sich einen Schüler des Domenico Ghirlandajo. Er hat den Führer während eines kurzen Aufenthaltes in seiner Vaterstadt im Spätsommer 1510[2]) für seinen Freund, den Bildhauer Baccio da Montelupo hingeworfen. Die Grundlage für ihn werden Notizen gebildet haben, die er früher gesammelt hatte; was unter den alten Schriften zu verstehen ist, die er neben den Aussagen glaubwürdiger Männer als seine Quelle anführt, sei dahingestellt.[3]) Der Führer enthält außer summarischen Angaben über die Entstehung der Kirchen kurze Beschreibungen derselben, denen sich ab und zu ihre Maße anschließen (S. Lorenzo, Dom, Campanile), ferner knappe Notizen über ihre Reliquien, Schätze und Kunstwerke. Von

---

[1]) Biographische Angaben von R. Schöll bei Crowe u. Cavalcaselle l. c. II 444 f. und Schmarsow in der Einleitung zu dem Neudruck des Opusculum de Mirabilibus Novae urbis Romae (Heilbronn, Henninger 1886), S. III f.

[2]) Die Widmung an Baccio da Montelupo datiert vom 30. August, der Druckvermerk am Schlusse vom 2. Oktober. Schmarsow a. a. O. S. IV n. 2.

[3]) Le predecte cose, Bartolommeo mio, havendo io pocha notitia della pictura et cecus (ut vulgo dicitur) non indicat de coloribus, le ho examinate per mezo di huomini degni di fede e di scripture antiche.

den letzteren wird meist nur der Name des Autors angeführt. Charakteristisch ist die Auswahl der Denkmäler. Das Trecento ist durch zwei Bilder Cimabues, zwei Kapellen Giottos aus S. Croce, drei Arbeiten des Joctino, eine reiche Blütenlese von Malereien des Taddeo Gaddi und die Fresken der Capella Alberti des Agnolo Gaddi vertreten. Die Namen Orcagna und Andrea Pisano kennt der Verfasser nicht, obgleich er sowohl auf das Tabernakel von Orsanmichele als die „alte" Tür von S. Giovanni aufmerksam macht. Von den Übergangsmeistern beachtet er Starnina und D. Lorenzo. Die Maler und Bildhauer des 15. Jahrhunderts sind ausgiebiger berücksichtigt; außer den einheimischen Meistern (Masaccio, Masolino, Uccello, Fra Giovanni, Fra Filippo, Pesello, Castagno, Domenico Veneziano, Botticelli, D. Ghirlandajo, Filippino, den beiden Pollajuoli, Baldovinetti, Attavante) gönnt er auch den Nichtflorentinern wie Gentile da Fabriano und Perugino Raum. Unter den Bildhauern (Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Nanni di Banco, Luca della Robbia, Desiderio, Benedetto da Majano, Antonio Rossellino, Verrocchio) vermißt man außer den Größen zweiten Ranges gleich Cavalcanti, Portigiani, Ferrucci u. a. Mino da Fiesole; Donatello ist am reichlichsten bedacht. Endlich kommen auch Künstler aus der Generation vor, der Albertini selbst angehörte, wie Fra Bartolommeo, Albertinelli, Lorenzo di Credi, Lorenzo della Volpaia, Michelangelo, Benedetto da Rovezzano, Andrea Sansovino, Lionardo und Baccio da Montelupo.

Die Benennungen der Werke sind nicht immer einwandfrei; so wird dem Donatello der Zenobiusschrein Ghibertis, dem Nanni di Banco Ciuffagnis Jakobus an Orsanmichele, dem Fra Giovanni die Kapelle des Fra Filippo in Prato zugeschrieben;[1]) auch Attributionen an Cimabue, T. Gaddi (sechs Bilder in S. Spirito!) und Joctino kommen schon vor.

2. Folgende Übereinstimmungen zwischen Albertinis Führer und den Viten zwingen zu der Annahme, daß Vasari jenen gekannt hat:

a) Im Leben des Castagno führt er die Fresken der

[1]) In der Sakristei von S. Trinità nennt er ein Bild des Fra Filippo. Sollte er diesen hier nicht mit Fiesole verwechselt und dessen Kreuzabnahme gemeint haben? Vasari kennt das zweite Bild, aber nicht das erste.

Villa Pandolfini an zwei verschiedenen Stellen an, zuerst nach Albertini, dann nach Billi, ohne zu bemerken, daß beide Vorlagen von demselben Werke sprechen (Albertini fo. 6b: la bellissima Sala di Pandolfo Pandolfini è a Legnaia, per mano di Andreino, con sybille et homini famosi Florentini. VT 410: dipinse a Legnaia in casa di Pandolfo Pandolfini in una sala molti huomini illustri ritratti di naturale. Billi ed. Frey, 22, 11: Nella loggia della casa de Carduccj, hoggi de Pandolfinj molti huominj famosj. VT 415: Lavorò in casa i Carducci in Fiorenza oggi de Pandolfini, alcuni huomini famosi, parte ritratti di naturale et parte da lui investigando l'effigie. Tra i quali sono etc.).

b) Das Verzeichnis der Malereien des Lorenzo di Credi wird durch die drei Werke eröffnet, die Albertini nennt, nämlich das Altarbild in S. Maria Maddalena de' Cistersiensi, den Bartholomäus in Orsanmichele und die Tafel in S. Chiara.[1])

c) Die Länge von S. Spirito und die Höhe des Campanile geben beide mit den gleichen Zahlen an (Albertini fo. 5^b und 3^b; VT 329 und 147). Bei den Maßen von S. Lorenzo hat Vasari Albertinis Worte mißverstanden. Dieser rechnet für die Länge der Kirche 144 Braccien und für die Länge des Klosters 104 Braccien; die Viten nehmen die letztere Dimension mit 144 Braccien an. Albertinis Maße für die Höhe des Domes (fo. 3^b) hat Vasari ausgelassen; dafür verzeichnet er selbständig Umfang und Länge derselben Kirche so wie den Umfang des Campanile (VT 129 und 147).

d) Bei den folgenden Werken, die sich unter den Schriftquellen Vasaris nur bei Albertini finden, ist die Benützung des letzteren durch Vasari wahrscheinlich, weil sich dieser auch im Ausdruck an jenen anlehnt:

T a d d e o G a d d i, S. Croce: Albertini fo. 5^b: la expositione di Christo sopra la porta allato al sepulchro di Desiderio. VT 178: Fece sopra la porta del fianco, sotto la sepoltura di Carlo Marsupini Aretino, un Christo morto con le Marie lavorato a fresco, che fu lodatissimo.

G i o t t i n o, S. Maria Novella: Albertini fo. 5^a: Sancto

---

[1]) Albertini fo. 4^b, 5^a u. 6^b; VT 713. Der Druckfehler bei Vasari Castello für Cistello ist Schuld daran, daß das Werk im Register nicht angeführt ist.

Cosimo et Damiano in capella di sancto Lorenzo. VT 189: Lavorò a fresco in S. M. N. alla capella di San Lorenzo, entrando in chiesa per la porta a man destra, nella facciata dinanzi, un San Cosimo et San Damiano.

Dort, wo Vasari den Gegenstand eines Werkes angibt, oder es genauer beschreibt, läßt sich nicht konstatieren, ob er gerade durch Albertini darauf aufmerksam geworden ist. Die folgenden Arbeiten kommen außer bei Albertini in keiner der Schriftquellen Vasaris vor: die Fresken des Taddeo Gaddi in der Capella S. Niccolò von SS. Annunziata (Alb. fo. 4^b; VT 179), das Hochaltarbild des D. Lorenzo in S. Piero Scheradio (Alb. fo. 5^b; VT 216), die Fresken des Uccello in SS. Trinità (Alb. fo. 4^a; VT 253), die Fresken des Fra Filippo in Carmine (Alb. fo. 6^b; VT 394), der Marmor-David des Donatello (Alb. fo. 6^a; VT 341) und die Kanzel in Prato (Alb. fo. 7^a; VT 342, das Marmortabernakel des Desiderio da Settignano in S. Pietro maggiore (Alb. fo. 5^b; VT 435), die Tafel des Castagno in S. Miniato fra le Torri (Alb. fo. 5^a. VT 415), die Tafel des Gentile da Fabriano in der Sakristei von SS. Trinità (Alb. fo. 5^a; VT 418), das Kruzifix mit dem hl. Antonius von Piero Pollajuolo (Alb. fo. 4^b; VT 500: Antonio Pollajuolo), der Engel Lionardos auf der Taufe Christi von Verrocchio in S. Salvi (Alb. fo. 7^a; VT 565), endlich die von beiden genannten Werke des D. Ghirlandajo, Filippino, Perugino, Benedetto da Majano und der Künstler des 16. Jahrhunderts, bei denen die Benützung Albertinis durch Vasari an und für sich nicht wahrscheinlich ist.

In den Bestimmungen weicht Vasari häufig von Albertini ab. Den Brunnen in der Sakristei von S. Lorenzo erwähnt er nicht als Arbeit des Rossellino, sondern schreibt ihn mit Billi Donatello und Verrochio zu; die Gürtelspende, die Albertini richtig dem Nanni di Banco zuteilt, nimmt er für Jacopo della Quercia in Anspruch. Ob die Tafel des Pietro Pollajuolo in S. Croce mit dem von Vasari dem Castagno zugeschriebenen Heiligenpaar identisch ist, bleibt zweifelhaft (Alb. fo. 5^b; VT 411). In S. Maria maggiore führt Albertini an: una tavola di Masaccio: la predella et lo cercho di sopra è di Paulo Uccelli (fo. 4^a). Vasari attribuiert im Leben des Masaccio diesem nur die Predelle, im Leben des Uccello

aber Predelle und Tafel (VT 285 und 253), wobei nicht zu erkennen ist, ob stilkritische Erwägungen oder seine Flüchtigkeit die Abweichung begründen. Die oben erwähnten Fehlbestimmungen Albertinis hat er nicht nachgeschrieben. Die Liste der Auslassungen[1]) ist nicht allzu lang, besonders wenn man berücksichtigt, wie kurz Albertini manche Denkmäler abtut.

3. Zum Beweise der These, daß sich Vasari den römischen Führer Albertinis nicht zunutze gemacht hat, genügen wenige Proben. Er weiß nichts von der Beteiligung Filippinos an den Fresken der Sixtina; den Namen des Matteo Pollajuolo kennt er zwar (VT 688), schreibt ihm aber das in dem Opusculum als sein Werk angeführte Tabernakel Sixtus IV. in S. Peter nicht zu. Den Namen des Kardinals, der das Tabernakel in S. Maria maggiore von Mino da Fiesole meißeln ließ (VT 429), hätte er dort finden müssen. Die Übereinstimmungen beziehen sich nur auf allgemein bekannte Werke, wie die Fresken der Sixtinischen Kapelle, der Minerva u. a.

d) Das Buch des Antonio Billi.

Neben dem zweiten Kommentar Ghibertis und der Vita des Brunelleschi ist Billis Buch die einzige erhaltene zusammenhängende Schriftquelle Vasaris. Trotz aller Lücken bot es doch Notizen über 47 Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts, die Vasari mit einer Ausnahme (Bernardo) zu selbständigen Viten ausgedehnt hat. Es ersparte ihm die Mühe, mit der Sammlung des Stoffes von Anfang an beginnen zu müssen und machte ihn auf Künstler aufmerksam, die ihm sonst entgangen wären. Von allen Quellen hat diese daher auch den stärksten Einfluß auf die Viten genommen. Wörtliche Entlehnungen sind

[1]) Cimabue, Crucifix in S. Croce; Taddeo Gaddi, Capella S. Andrea in S. Croce, das stendardo grande in S. Lorenzo, die zweifelhaften 6 Bilder in S. Spirito; „molte tavole“ des Lorenzo in den Angeli; die Arbeiten des Donatello und Desiderio an der Cappella Pazzi; der Brunnen des A. Rossellino im Medicigarten; die Malereien des Masaccio im zweiten Kloster der Angeli; das Tabernakel des A. del Castagno in S. Maria Maggiore; die picture di Sancto Hieronymo des D. Ghirlandajo in den Murate; die Malereien des Baldovinetti in der Kapelle des Kardinals von Portugal zu S. Miniato; das Kruzifix und die Engel des Baccio da Montelupo am Hochaltar von S. Lorenzo.

nicht selten. Billis Auswahl hat Vasari oft veranlaßt, Künstler, von denen er sonst wenig oder nichts wußte, eine besondere Lebensbeschreibung zu widmen (Dello), während er andere, bedeutendere (Bernardo Daddi) in Anhängen zu anderen Viten abgetan hat. Er verließ sich so sehr auf seinen Gewährsmann, daß er Werke nach dessen kurzen Notizen anführt, ohne sie zu kontrollieren. Aber auch ihm gegenüber gab Vasari seine Selbständigkeit nicht auf. Er nahm bei weitem nicht alles auf, was Billi bringt und wahrte sich insbesondere in stilkritischer Beziehung seine Meinung.

Erläuterungen.

1. Der anonyme Autor der Sammlung von Nachrichten über antike und toskanische Kunstgeschichte, die uns im Codex Magliabecchianus XVII, 17 erhalten ist, zitiert in den Anmerkungen zu verschiedenen Stellen abweichende Ansichten aus dem libro di Antonio Billi. Auf Grund dieser Anführungen war es möglich, zwei Kopien des Werkes in zwei Handschriften der gleichen Bibliothek (Cod. Magl. Cl. XXV Nr. 636 und Cl. XIII Nr. 89) nachzuweisen, von denen die eine nach ihrer Herkunft als Codex Strozzianus, die andere nach ihrem Schreiber als Codex Petrei benannt zu werden pflegt.[1]) Für die Rekonstruktion des „Buches“ sind wir auf die beiden Abschriften und den Anonymus angewiesen. Jene stammen aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts; der Strozzianus ist sorgfältig, aber lückenhaft erhalten, der Codex Petrei zwar vollständig, aber sehr nachlässig geschrieben und stark gekürzt. Ganz zuverlässig ist keine von beiden;[2]) denn auch der Codex Petrei weist bisweilen Wendungen auf, die zweifellos dem Originale angehört haben und im Strozzianus fehlen.[3]) Auch die Textierung der Stellen, die der Anonymus

---

[1]) Frey, Il libro di Ant. Billi; Il codice Magliabecchiano; beide Berl. 1892, dazu Fabriczy, Ausgaben im Arch. stor. Ital. s. V. vol. 7. u. 12.

[2]) Im Codex Petrei fehlen folgende Stellen aus dem Strozzianus: S. 1 f.; S. 4, 5; 8, 10/11; 10, 10; 12, 9; 16, 3; 18, 4; 20, 12 u. a. Im Strozzianus fehlt dort, wo beide Texte erhalten sind, z. B. der hl. Georg des Giottino in Ognissanti (S. 9, 2).

[3]) So z. B. der Zusatz a nostri di im Codex Petrei (ed. Frey S. 13, 6), der beim Strozzianus fehlt (l. c. S. 12, 7).

Magliabecchianus anführt, weicht von der der beiden Codices ab. Auf eine Herstellung des ursprünglichen Textes müssen wir daher verzichten; die Übereinstimmungen der drei Manuskripte sind aber so groß, daß wir mit Beziehung auf sie von einem bestimmten Inhalte des Billischen Buches sprechen können.

Antonio Billi, dessen Namen die Schrift führt, entstammt einer angesehenen Florentiner Bürgerfamilie, die ihre Familienkapelle mit dem Salvator mundi des Fra Bartolommeo in SS. Annunziata besaß, war seines Zeichens Walker und Kaufmann, und lebte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.[1]) Auch hier stellt sich die Frage ein, ob mit der Benennung des Buches dessen Verfasser oder Besitzer gemeint sei, und auch hier läßt sich für keine der beiden Möglichkeiten ein plausibler Grund finden. Doch vielleicht wird die Beantwortung der Frage überflüssig, wenn wir die Zusammensetzung des „Buches" näher ins Auge fassen. Die kurzen Notizen über florentinische Künstler, die es enthält, zerfallen deutlich in zwei, wenn man will in drei Reihen. Die eine umfaßt 37 Absätze, von denen 27 über Maler des XIV. und XV. Jahrhunderts, 10 über Architekten und Bildhauer des Quattrocento handeln. Dieser Teil, der leidlich chronologisch geordnet ist, reicht von Cimabue bis zu den beiden Pollajuoli. An ihn schließen sich Nachträge, zunächst acht kurze Kapitel über Künstler des XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts, endlich zwei längere über Leonardo und Michelangelo. Für das Ganze gibt es einen terminus ad quem: da das Modell zur neuen Sakristei von S. Lorenzo, sowie die Skulpturen Michelangelos für dieselbe, diese aber nur ganz allgemein ohne Hinweis auf irgendeine Gestalt oder Einzelheit genannt werden, so kann man auf die Jahre von 1525 bis 1530 als Zeit für die Entstehung des letzten Abschnittes und der Beendigung des Buches schließen.[2]) Die erste Reihe ist früher als die anderen abgefaßt worden; das folgt sowohl

[1]) Er starb nach Frey sogar erst nach 1568.

[2]) Der Umstand, daß der Assedio nicht angeführt und die dabei zerstörte Kirche und das Spital von S. Antonio alla Porta a Faenza als noch bestehend erwähnt werden (Lippi S. 20, 8), möchte nicht ausreichen, um die Entstehung vor 1527 zu behaupten. Michelangelo ist in der Übersicht auf 1530 datiert.

aus der Auswahl der Künstler, die außer Pietro und Antonio Pollajuolo, Botticelli und Baldovinetti keinen der in den beiden letzten Jahrzehnten des Quattrocento wirkenden Meister berücksichtigt,[1]) als aus gewissen Wendungen, die voraussetzen, daß Ereignisse aus den Jahren 1490, 1495 und 1504 dem Schreiber frisch im Gedächtnisse waren.[2]) Die obere Zeitgrenze für die Textierung des ersten Abschnittes bildet das Jahr 1481, in dem Landins Dantekommentar erschien; denn die Charakteristiken einzelner Künstler, die dieser in der Apologia versucht, stehen im libro an der Spitze der betreffenden Abschnitte. Diese Grenze ist um einige Jahre vorzuschieben, da das Kapitel über Brunelleschi eine wenn auch entfernte Abhängigkeit von der ca. 1485 entstandenen anonymen Vita desselben verrät.

Innerhalb des ersten Teiles scheidet sich ein Kern von offenbar späteren Zusätzen ab. Der Autor befolgt eine bestimmte Disposition. Er beginnt mit einer kurzen Charakteristik, nennt manchmal den Lehrer, führt sodann die Werke, und zwar zuerst die in Florenz dann die auswärts befindlichen an. Bisweilen schließt eine allgemeine Wendung den Abschnitt. Was er später erfuhr, fügte er am Schlusse, seltener am Rande an,[3]) ohne Rücksicht auf den Zusammenhang. Manche Abschnitte, wie der über Giotto oder über Masaccio, bestehen aus einer Reihe von längeren oder kürzeren, zu verschiedener Zeit aneinandergereihten Notizen. Meist überwiegt aber der Grundtext die Nachträge. Einmal straft sich der Autor mit dem Zusatz selbst Lügen. Am Ende der Notiz über Donatello

---

[1]) Wenn nur verstorbene Künstler aufgenommen werden sollten, was nicht zu beweisen ist, so müßte man sich über die Übergehung Ghirlandajos, Filippinos u. a. wundern.

[2]) Von Ghirlandajo heißt es, daß er Orcagnas Fresken in der Chorkapelle von S. Maria Novella a nostri dì guastò, was am 22. Dezember 1490 geschah. Die Natività des Fra Filippo und Donatellos Bronzedavid befanden sich im Palazzo Medici, wurden aber, als diese verjagt wurden (1495), nach dem Palazzo della Signoria versetzt (Luca Landucci Diario ed. J. del Badia S. 119). Die Judith, die sich von 1495 an auf der ringhiera vor dem Palaste befand, mußte im Juni 1504 dem David des Michelangelo weichen (Landucci 268). Diese Ereignisse erwähnt das Buch S. 27, 3; S. 38, 9 f.

[3]) In den Text geratene Randbemerkungen S. 18, 1/2; S. 46, 11. Nachträge S. 8, 6; 8, 15: 16, 12; 24, 1/2; 36, 3; 42, 9—12; 47, 2; 48, 6.

sagt er, daß er von den Werken des Künstlers keine Kenntnis habe. Gleich darunter steht die Bemerkung z. T. in der ersten Person über die Arbeiten in Padua, die durch die Erwähnung von Bellanos 1488 entstandenen Reliefs im Santo ein Datum post quem wenigstens für diesen Nachtrag liefert.[1])

Der zweite Teil, acht Absätze über Florentiner Maler von Bernardo Fiorentino bis Andrea del Sarto, ist als Ergänzung zu dem ersten aufzufassen. Die Notizen sind z. T. dürftig; die über Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto nehmen sich wie flüchtig hingeworfene Ansätze zu einer breiteren Behandlung aus. Eine nähere Datierung dieser Zusätze wäre nur unter der Voraussetzung möglich, daß sie mit den jüngsten der aufgeführten Malereien des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto gleichzeitig sind; dann könnte man etwa das Jahr 1515 als terminus ad quem ansehen.

Die zwei Kapitel über Lionardo und Michelangelo dürften ebenfalls nicht gleichzeitig abgefaßt sein. Das späteste Datum für das zweite ist das Jahr 1530. Da weder Lionardos Tod noch seine Reise nach Frankreich erwähnt wird, so dürfte seine Biographie um 1515 anzusetzen sein.

Fassen wir das Ergebnis unserer Analyse zusammen. Das Buch ist nicht in einem Zuge niedergeschrieben worden, sondern erweist sich als eine Sammlung von Notizen, die innerhalb der Jahre 1481 und 1530 zu der Gestalt gediehen ist, in der wir sie besitzen. Die Datierung der einzelnen Teile innerhalb dieser äußersten Grenzen ist unsicher. Das erste Drittel ist jedenfalls das älteste; der Abschnitt über Brunellesco jünger als die um 1485 abgefaßte Vita des Brunelleschi. Die übrigen indirekten Zeitbestimmungen (nach 1488, 1490, 1495 und 1504) brauchen sich nur auf Zusätze zu beziehen. Doch wird man nicht allzuweit fehlgehen, wenn man die Entstehung der ersten Reihe durch die Jahre 1490 und 1510 einschließt, der die Nachträge bis zum Jahre 1530 folgen.

Wir kommen jetzt wieder auf die Frage nach dem Verfasser zurück. Es ist behauptet worden,[2]) daß der Grundstock des „Buches“, die Abschnitte von Cimabue bis Antonio Polla-

---

[1]) S. 42, 9—12. Vergl. Michiel Notizia ed. Frizzoni S. 6.

[2]) Frey, il libro di Ant. Billi S. XIII s., S. 76 f.; ders., il Codice Magliabecchiano S. LVII.

juolo, als die Kopie einer Quelle A zu betrachten seien, die sich für die Meister des Trecento auf eine Quelle Z stütze; die Zusätze von Bernardo Fiorentino an seien das Werk eines dritten Schriftstellers, vielleicht des Antonio Billi. Die Schlüsse, die man auf Grund der Analyse des Buches ziehen kann, berechtigen aber keineswegs zu einer so kühnen Hypothese. Sein Grundstock, der eine im wesentlichen getreue Kopie der Quelle A sein soll, ist selbst nicht homogen, sondern besteht aus einem Kerne und Zusätzen, die sich nicht überall reinlich gegeneinander abgrenzen lassen. Soll man in diesen oder in jenem die Quelle A erkennen? Daß mehrere Autoren an dem Buche gearbeitet haben, ist sehr wohl möglich; aber es ist ebensowenig ausgeschlossen, daß es das Werk eines einzigen ist. Für die Annahme der Quelle Z fehlt vollends jeder Anhaltspunkt. Der Verfasser des libro hat zwar Vorlagen benützt; außer Filippo Villani und Landin, denen er nur Namen und Charakteristiken, aber keine Listen von Werken entnehmen konnte, ist er indirekt von der Vita des Brunelleschi abhängig. Die Voraussetzungen, daß er die Nachrichten über die Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts bloß kompiliert habe, ist willkürlich.

Ein schwaches Licht fällt auf die Entstehungsgeschichte des libro, wenn man seine Spuren in der kunsthistorischen Literatur verfolgt. Wir finden sie in den Schriften des Anonymus Magliabecchianus, bei Gelli und Vasari. Unsere Vorstellung von dem Umfang und Inhalt des Buches beruht auf den beiden späten Kopien, die in ihrer ganzen Ausdehnung in die Arbeiten des ersten und dritten aufgenommen worden sind. Daneben aber finden wir bei den drei genannten Schriftstellern Nachrichten, die auf eine (oder mehrere) ihnen gemeinsame Quellen zurückgehen.[1]) Sie stehen zwar nicht in dem „Buche", beschäftigen sich aber mit denselben Künstlern, die in ihm behandelt werden, und weisen Berührungspunkte mit ihm auf. Behält man aber im Auge, daß das Buch eine weder literarisch durchgearbeitete noch abgeschlossene Kollektaneensammlung darstellt, in der verschiedene Schichten von Zusätzen erkennbar sind, so gewinnt die

---

[1]) Vergl. darüber unten S. 180 ff.

Annahme mehrerer Autoren an Wahrscheinlichkeit; es ist dann wohl möglich, daß der vorauszusetzende Urtext, den wir aber nicht mehr auszuscheiden vermögen, in die Hände verschiedener Leute gelangt sei, die ihn verschieden ergänzt haben; die Form, in der er in dem Codex Strozzianus und Petrei auftritt, wäre dann nur eine dieser Ausgestaltungen, die uns zufällig in zwei Abschriften überliefert ist. Der Anonymus Magliabecchianus, Gelli und Vasari müßten andere Variationen jenes Urtextes benützt haben.

2. Die Notizen, die das Buch bietet, sind sehr verschiedenartig. Wir finden in bunter Reihenfolge biographische Angaben, Anekdoten, Werturteile, Datierungsversuche, Verzeichnisse der Arbeiten verschiedener Künstler. Auf die letzteren war es eigentlich abgesehen; alles andere schließt sich zufällig an sie an. Die Darstellung kommt selten in Fluß, meist werden die Notizen zusammenhanglos aneinandergereiht. Ihr historischer Wert ist nicht gleich. Die Jahreszahlen, die einzelnen Meistern in der Übersichtstafel beigefügt sind, beruhen auf Schätzungen und beweisen, daß der Autor[1]) in dieser Hinsicht nicht sehr unterrichtet war. Anekdoten und biographische Angaben entstammen einer die Tatsachen häufig stark entstellenden Tradition. Verhältnismäßig am besten steht es mit den Katalogen der Werke. Der Verfasser hat sich auch außerhalb Florenz nach Arbeiten seiner Landsleute umgesehen. Über Florenz und seine Umgebung, Prato, Pisa und Padua berichtet er nach dem Augenschein; ob er Rom kennt, ist zweifelhaft; von Neapel, Pesaro, Mailand, Bologna, Venedig, Siena, Genua, Ragusa, Lyon, erzählt er nur nach dem Hörensagen oder nach Angaben Fremder. Die Zuschreibungen sind im Quattrocento im allgemeinen richtig; im Trecento treffen wir hier auf eine Menge der Irrtümer, die Vasari übernommen hat, wie das 7 Werke umfassende Oeuvre des Cimabue und das des Giottino, die Einreihung der Fresken von S. Chiara und der Incoronata in Neapel unter die Arbeiten Giottos, der Fresken der Capella Strozzi in S. Maria Novella

---

[1]) Selbstverständlich ist hier und im folgenden, wenn von dem Autor des Buches die Rede ist, immer die Möglichkeit mehrerer Verfasser im Auge zu behalten.

unter die des Orcagna, die Identifikation des Malers Masaccio mit dem Goldschmied gleichen Namens u. a.

3. Über die Verwertung des „Buches“ durch Vasari haben v. Fabriczy und Frey so eingehend gehandelt, daß ich mich hier auf wenige Bemerkungen beschränken kann.

Sicher ist, daß Vasari das „Buch“ in einer dem Strozzianus und Codex Petrei ähnlichen Gestalt vor sich gehabt hat, weil er Nachrichten aus allen Abschnitten, die in diesen beiden Handschriften vorkommen, übernimmt. Bei seiner Benützung ist er sorgfältiger vorgegangen als bei der von Ghibertis Kommentar. Ausgeblieben sind die der Apologia Landins entnommenen Charakteristiken, die Angaben über Orcagnas und Starninas Nachkommen, sowie über das Verwandtschaftsverhältnis des Stefano zu Giotto, eine Reihe nebensächlicher Bemerkungen und wenige Werke.[1]) Mehrfach hat Vasari die Attributionen geändert. Daß er die bei Billi nur angedeuteten Anekdoten (z. B. die über die Ermordung des Domenico Veneziano) breit ausführte, braucht nicht besonders bemerkt zu werden.

e) Erschlossene Quellen.

(Der Anonymus Magliabecchianus und Gelli.)

Der zweite Kommentar Ghibertis, die anonyme Vita des Brunelleschi, Albertinis Führer durch Florenz und Billis Buch sind die Vorlagen, deren Text wir mit den Viten unmittelbar vergleichen können. Mit ihnen ist aber die Reihe der sekundären Quellen nicht zu Ende; dafür sprechen nicht nur die Zitate uns unbekannter literarischer Produktionen (die certi ricordi di vecchi pittori in einem Zusatz der zweiten Auflage zur Vita des Cimabue VS I, 254, die Schriften des Raphael

---

[1]) Cimabues Tafel aus S. Trinità (S. 4, 5); die Malereien Giottos im Palazzo della Parte Guelfa (S. 4, 6), die Stigmatisation des hl. Franz in S. Croce (S. 6, 13); die Fresken Giottinos im Hofe von S. Spirito (S. 8, 1), die sich vielleicht unter denen befanden, die Vasari anderen Meistern (Giovanni, Gaddi etc.) zugeteilt hat; die Verkündigung Giottinos in Ognissanti (S. 8, 2); die Tafel des Fra Giovanni im Pal. de' Medici (S. 20, 4); das Mosaik des Lippo in S. Giovanni (S. 20, 10); der Augustinus des Botticelli in Ognissanti (S. 29, 4); der Hieronymus des Ghirlandajo im Kloster der Murate (S. 51, 1) u. a.

und D. Ghirlandajo), sondern auch die Übereinstimmungen der Viten mit zwei von ihnen und untereinander unabhängigen Werken, den Lebensbeschreibungen des G. B. Gelli und dem Traktate des Anonymus Magliabecchianus. Es erhebt sich die Frage, ob sich Zahl, Umfang und Inhalt dieser Quellen bestimmen lassen und ob es möglich ist, die auf Grund von sachlichen und stilistischen Ähnlichkeiten erschlossenen Quellen mit den von Vasari zitierten zu identifizieren.

Das Feld für die Untersuchung dieses Problems ist durch Zufälle der Überlieferung eingeengt. Gellis Arbeit bricht mitten im Leben des Michelozzo ab, so daß wir drei parallel laufende Texte nur für die von ihm behandelten Künstler des Trecento (Cimabue, Giotto, Giottino, Stefano, Tafi, T. Gaddi, A. Gaddi, Antonio da Venezia, Masolino, Orcagna, Buonamico, Starnina, Lippo, Dello) und für Ghiberti, Brunelleschi, Buggiano, Donatello, Nanni di Banco und teilweise für Michelozzo besitzen. Nichtsdestoweniger lassen Übereinstimmungen in den Abschnitten über Tafi, A. Gaddi, Antonio Veneziano, Brunelleschi, Donatello und Nanni di Banco, die sich auf Benennung und Aufzählung einzelner Kunstdenkmäler, auf Formen des Ausdrucks und Anekdoten erstrecken, annehmen, daß sich die drei Autoren in diesen Fällen der gleichen Vorlage (oder ähnlicher Vorlagen) bedient haben. Zu ihnen gehören außer der Bemerkung über Giottinos Vater, die Vasari aus Ghirlandajos Schriften geschöpft haben will, zwei Äußerungen, zu denen der Anonymus Magliabecchianus Wendungen aus einem „primo testo“ anführt. Aber selbst die Annahme, daß alle drei Schriftsteller diese Nachrichten dem Traktate des Ghirlandajo, bzw. dem primo testo entlehnt haben, führt uns der Lösung der Frage nicht näher, da wir über das Verhältnis dieser beiden Schriften zueinander und über ihren Inhalt nicht einmal eine Vermutung aufstellen können.

Zur Beantwortung der Hauptfragen reicht mithin das Material, das uns zur Verfügung steht, nicht aus. Die Untersuchung der drei Texte ist jedoch nicht fruchtlos; denn sie gibt wenigstens die Richtung an, in der die zu erschließenden Quellen gesucht werden müssen.

Die Übereinstimmungen beziehen sich fast alle auf Künstler, die bei Billi vorkommen, sowie auf ebensolche kurze Notizen

über Denkmäler und biographische Details, wie sie das „Buch" enthält. Nur die Stellen aus der Geschichte der Kuppelwölbung und der Konkurrenz um das Laternenmodell in den Kapiteln über Brunelleschi, die sich als Erweiterungen und anekdotenhafte Fortbildungen der in der anonymen Vita fixierten Tradition darstellen, weisen auf eine zusammenhängende Erzählung von etwas größerem Umfange hin; aber auch hier fehlt es nicht an Berührungspunkten mit dem „Buche", das wir gerade in den jenen entsprechenden Partien nur aus dem stark gekürzten Codex Petrei kennen. Setzt man voraus, daß diese Nachrichten alle einer Quelle[1]) entstammen, so muß diese eine durch Zusätze veränderte Bearbeitung des Buches gewesen sein, mit dem sie sich in der Auswahl der Künstler und in der Art der Darstellung deckte.

Aus den Übereinstimmungen im Leben des Brunelleschi, welche die schlagendsten und überzeugendsten sind, geht hervor, daß die drei Autoren jene Quelle nicht in der gleichen Weise benützt haben. Am genauesten in der Verwertung der Vorlagen verfährt der Anonymus, am schleuderhaftesten Gelli; Vasari ist oft genötigt, die eine oder andere zu vernachlässigen, weil er über die größte Zahl schriftlicher Berichte verfügt. So sind gewisse Äußerungen nur bei zwei von diesen drei Schriftstellern erhalten, und es ist möglich, daß einzelne von den Übereinstimmungen, und zwar am ehesten jene, die zwischen Magliabecchianus und Gelli sowie Magliabecchianus und Vasari bestehen und die Erklärung durch eine geschriebene Vorlage zu fordern scheinen, auf jene Quelle zurückgehen. Je mehr sich die Darstellung dem XVI. Jahrhundert nähert, desto bedeutungsloser werden die Analogien und desto geringere Aussicht hat die Konstruktion eines dem Anonymus und Vasari gemeinsamen schriftlichen Berichtes. Außerdem ist zu beachten, daß Vasari mit dem Anonymus sicher, mit Gelli höchstwahrscheinlich persönlich bekannt war (Gellis Freund Giambullari korrigierte den Text der Viten vor dem Drucke), und

---

1) Die Annahme einer Quelle empfiehlt sich nicht nur durch ihre Einfachheit, sondern auch dadurch, daß sie die einzige ist, die methodisch gehandhabt werden kann. Wer diese Voraussetzung für unzulässig erachtet und die Übereinstimmungen von vorneherein auf mehrere Quellen begründen will, begibt sich der Möglichkeit, über dieses Problem auch nur das geringste auszusagen.

daß sachliche Übereinstimmungen nicht nur auf die allgemeinen mündlichen Überlieferungen, sondern auch auf direkte gegenseitige Mitteilungen zurückgeführt werden können. Besonders Gelli und Vasari scheinen sich auf solche Weise unterstützt zu haben; die Ähnlichkeiten in einzelnen Wendungen, Lokalisationen von Kunstwerken und in der Aufzeichnung von anekdotischen Aussprüchen läßt es sogar als wahrscheinlich erscheinen, daß sie sich stellenweise in ihre Vorarbeiten Einsicht verstattet haben.

Erläuterungen.

1. Das Elaborat des Anonymus Magliabecchianus,[1] dessen zweiter Teil uns hier allein angeht, enthält Nachrichten über florentinische und sienesische Künstler vom XIV. bis zum XVI. Jahrhundert, die unter Benützung der Apologie des Landin, des zweiten Kommentars von Ghiberti und des „Buches“ von Billi zusammengestellt sind. Die Kompilation, an der der Autor in den Jahren 1537 bis 1542 gearbeitet zu haben scheint, ist nicht fertig geworden; der Zustand, in dem sie vorliegt, läßt erkennen, daß er über die Fragen der Anordnung und Auswahl der Künstler noch nicht im reinen war und für manche nicht einmal das Material bereit hatte. Einzelne Abschnitte zeigen eine abgerundete Form; andere sind voll von Korrekturen, Wiederholungen und kassierten Entwürfen. Das Werk des Anonymus unterscheidet sich darin von dem libro des Billi, daß sein Verfasser Vollständigkeit erstrebt und in der Gestaltung des Textes literarischen Ansprüchen zu genügen sucht. Außer Landin, Ghiberti und Billi sind noch andere Schriften benützt, die wie der primo testo zitiert werden oder eventuell zu erschließen sind. Überdies hat der Verfasser mündliche Erkundigungen eingezogen und die Kontrolle der Angaben seiner Schriftquellen durch den Augenschein mindestens beabsichtigt, da er an sechs Stellen vermerkt, er wolle gewisse Denkmäler genauer besichtigen.[2] Es geht daher nicht an, seine Arbeit als eine rein literarische zu betrachten und ihm jede Kenntnis der Monumente abzusprechen. Daß ein Mann, der

[1]) Frey, il codice Magliabecchiano S. 4, LXXX ff.

[2]) Frey, il codice Magliabecchiano S. 72, 2 f.; S. 95, 3; S. 98, 1; S. 99, 8; S. 100, 3; S. 107, 6.

wie der Anonymus ein lebhaftes Interesse für Künstler und Kunstwerke besaß und sich bei Bandinelli, Pontormo und Vasari Auskünfte holte,[1]) an den Denkmälern seiner Vaterstadt blind vorbeigegangen sein sollte, ist nicht nur höchst unwahrscheinlich, sondern wird durch seine eigenen Aussagen widerlegt. Wir werden daher überall, wo er den Standort eines Bildes genauer beschreibt, den Gegenstand, den seine Vorlage übergangen hatte, genauer angibt oder bemerkt, daß das betreffende Werk schlecht erhalten sei, nicht auf eine neue Vorlage schließen, sondern eine solche nur dort annehmen, wo anderweitige Indizien dazu zwingen.

2. Giovanni Battista Gelli[2]) ist neben dem Anonymus Magliabecchianus und Vasari der dritte, der es unternimmt, eine vollständige Übersicht über die Geschichte der florentinischen Kunst zu geben. Gleich ihnen verschmilzt er verschiedene Schriftquellen und stellt aus ihnen mit Hilfe eigener Sammlungen und Beobachtungen eine Kompilation zusammen, die sich, wie die Widmung an Francesco di Sandro beweist, als literarisches Produkt gibt. Während aber die beiden anderen an der Entwicklung der neuen Kunst überhaupt, soweit sie ihnen bekannt war, teilnahmen, bringt Gelli den Standpunkt des florentinischen Kirchturmpatriotismus zur Geltung. Was Gutes und Schönes geschaffen wurde, ist nur ein Verdienst der ingegni fiorentini. In der Ausführung bleibt er hinter beiden zurück; er kann sich weder an Gewissenhaftigkeit mit dem Anonymus, noch an Kenntnis des historischen Stoffes mit Vasari

---

[1]) l. c. S. 66, 3; S. 114, 9; S. 108, 8; S. 109, 8.

[2]) Von Gellis Künstlerviten besitzen wir nur das Fragment, das sich seinerzeit in der Bibliothek Strozzi befand und erst in den letzten Jahren durch Girolamo Mancini im Archivio storico italiano (ser. V vol. XVII 1896, S. 32—62) veröffentlicht worden ist. Es umfaßt eine Vorrede, in der der Autor sein Werk seinem Freunde, Francesco di Sandro (der mit dem Francesco Melchiori nicht identisch ist, an den mehrere Briefe Gellis gerichtet sind; vergl. Opere di G. B. Gelli ed. Ag. Gelli S. 447 ff.), zueignet, eine Art Einleitung und Skizzen über zwanzig Künstler in chronologischer Reihenfolge von Cimabue bis Michelozzo. Mitten in dem letzten Abschnitt bricht das Manuskript ab. Der Text ist voll von Kopistenfehlern und Nachlässigkeiten im Ausdruck, die zum geringsten Teile gebessert sind. Daß die Korrekturen von Gelli herrühren, wie Mancini (S. 52) behauptet, wäre erst zu beweisen. Über die Viten vergleiche Gronau Repertor. f. Kunstw. XX, (1897) 23 f. u. Fabriczy ebenda XIX, 353.

messen. Er bringt Zeiten und Künstler untereinander, berichtet die albernsten Märlein mit unerschütterlichem Ernste und verfährt in der Benützung seiner Gewährsmänner mit schwer erklärlicher Willkür und Gedankenlosigkeit. Seine Zuverlässigkeit ist dort, wo wir seine Viten kontrollieren können, so gering, daß sie für uns als historische Quelle kaum Bedeutung haben. Nur als historiographischer Versuch verdienen sie Beachtung, weil sie zwei uns wohl vertraute Schriften, Billis Buch und Ghibertis zweiten Kommentar, in Verbindung mit anderen unbekannten zeigen und erwarten lassen, daß sich mit ihrer Hilfe das Dunkel, das über Vasaris Schriftquellen liegt, werde lichten lassen.

Diesen Dienst vermögen sie aber nur unter der Voraussetzung zu leisten, daß wir sie sowohl unabhängig von dem Codex Magliabecchianus als von Vasaris Viten entstanden denken. Da aber dieses Verhältnis angezweifelt worden ist, so sind wir verpflichtet, unsere These zu belegen. Wir erörtern zuerst das Verhältnis Gellis zu Vasari.

Die Behauptung, daß Gelli Vasaris Viten benützt haben muß, stützt sich in erster Linie auf den Umstand, daß sein Opus später entstanden sein soll. In dem Kapitel über Giotto wird das Jüngste Gericht erwähnt, das zur Zeit des Papstes Paul gemalt wurde (come ne fa etiam fide il iudizio fatto da lui a Roma al tempo di papa Paulo). Damit ist Paul III. Farnese gemeint; die Art, wie er bezeichnet ist, läßt darauf schließen, daß er schon verstorben war, als jener Passus geschrieben wurde. Da ihm keine Ordnungszahl zugeteilt wird, kann man annehmen, daß der Autor vor der Thronbesteigung des nächsten Papstes mit gleichem Namen tätig war, und die Abfassungszeit wird dadurch auf die Zeit des Pontifikates Julius III. (1550—1555) festgesetzt. Läßt man das aus dieser Stelle gewonnene Datum für die Entstehung der ganzen Schrift gelten, so liegt es nahe, sie als jünger als Vasaris Viten anzusehen, und der Vermutung, daß sich Gelli ihrer bedient habe, wächst die größte Wahrscheinlichkeit zu.[1]) Denn es erscheint kaum denkbar, daß

[1]) Der Beweis dafür kann nicht vollkommen geschlossen werden, da es ja immerhin noch denkbar ist, jener Passus sei vor dem Erscheinen der Viten, d. h. in den ersten Monaten des Jahres 1550 niedergeschrieben worden.

ein Schriftsteller, der wie Gelli Mitglied der florentinischen Akademie war und mit dem Hofe in engen Beziehungen stand, sich ein Werk hätte entgehen lassen sollen, das unter der Ägide des Herzogs erschien, bei dem Drucker verlegt wurde, der auch seine eigenen Schriften herausgab und einen Stoff behandelte, mit dem er sich schon selbst lange beschäftigt hatte. Trotzdem ergibt der Vergleich beider Schriften, daß sich die Übereinstimmungen zwischen beiden nicht daraus erklären lassen, daß Gelli aus Vasari geschöpft hat. Ich werde das in einigen Beispielen zeigen.

In den Viten Cimabues fallen ein paar Gemeinsamkeiten in die Augen. Beide Schriftsteller nennen die Madonna Rucellai mit nahezu denselben Worten, verbinden sie mit ähnlichen Anekdoten und erwähnen das Dossale des Altars von S. Cecilia, das keine andere Quelle dem Meister zuteilt. Aber es sind auch bedeutende Differenzen vorhanden. Gelli berichtet, daß die Signorie in Person die Madonna besichtigte und (offenbar an dem Tage, wo sie in der Kirche enthüllt wurde) die ganze Stadt feierte; doch weiß er nichts von dem Besuche des Königs Karl von Anjou und der Entstehung des Namens Borgo Allegri. Er bewahrt die einfachere Version einer Anekdote, die der Aretiner ausgeschmückt und mit fremden Elementen durchflochten hat. Ebensowenig erwähnt er Cimabues Tätigkeit an dem Bau des Domes neben Arnolfo, oder seine angeblichen Werke in S. Croce und Empoli. Auch die Bestimmung der Lebenszeit ist bei beiden verschieden. Gelli setzt den Meister um 1280 an, Vasari gibt Geburts- und Todesdatum (1240—1300). Im Leben Giottos nennt jener außer den Werken, die bei Ghiberti und Billi vorkommen, nur das Tabernakel der Gianfigliazzi, das Vasari dem Stefano zuteilt, und eine Kreuzabnahme über einer Seitentür von S. Croce, die der andere unter den Werken des Taddeo Gaddi aufzählt. Die Geschichte, wie Cimabue den kleinen Giotto die Schafe mit Kohle auf eine Schiefertafel zeichnend findet, ist viel breiter als bei Vasari und mit anderen Details erzählt. Überraschend ist die Übereinstimmung in der Identifizierung des Maso und Giottino. Aber auch hier bestätigt die nähere Untersuchung die Unabhängigkeit Gellis. Ihm fehlen sechs Arbeiten, die Vasari aufzählt; andrerseits hat dieser zwei Fresken nicht, die bei Gelli

vorkommen. Wie die Auswahl, ist auch die Reihenfolge der Werke bei beiden different. Gelli beginnt mit dem Tabernakel von S. Spirito, das die Verschmelzung der beiden Maler veranlaßt hat, Vasari mit einem Jugendwerke aus S. Stefano al Ponte vecchio, das Gelli gar nicht kennt. Im Leben des Gaddi beschränken sich die Übereinstimmungen auf das, was in Florenz jedermann wußte, daß nämlich aus dieser Familie hohe Kirchenfürsten hervorgegangen seien und daß Agnolo Gaddi sich dem Kaufmannsstande gewidmet und ein bedeutendes Vermögen hinterlassen habe. Nirgends hat Gelli etwas von den für Vasari charakteristischen Zusätzen, z. B. von seinen chronologischen Bestimmungen aufgenommen. In dem Abschnitt über Antonio Veneziano hält er sich an eine später näher zu erörternde Quelle, der sich auch der Anonymus Magliabecchianus und Vasari bedient zu haben scheinen; auch hier hat er nichts von den Nachrichten, die der Aretiner vor den anderen voraus hat, wie daß der Meister nach Venedig gegangen sei, im Dogenpalast gemalt und sein Leben als Arzt beschlossen habe. In der kurzen Notiz über Masolino stehen einer mit Vasaris Angaben verwandten Nachricht große Verschiedenheiten gegenüber. Gelli läßt ihn die Sala degli anni in Rom und die Decke der Cappella Brancacci malen. Vasari erwähnt die sala di casa Orsina vecchia in monte Giordano, spricht aber bei der Cappella Brancacci nur von den Fresken der Wände. Ähnlichkeiten, die nicht auf die beiden gemeinsamen Vorlagen Billi und Ghiberti zurückgehen, begegnen dann erst wieder in ganz vereinzelten Zügen der Lebensbeschreibung Brunelleschis, die aber Gelli unmöglich Vasari entnommen haben kann, sowie an einigen Stellen über Donatello und Nanni di Banco. Innerhalb eines bei beiden Schriftstellern ganz verschiedenen Gedankengefüges frappiert die Gleichheit in der Bezeichnung einer Statue Donatellos an der Fassade des Domes. Die Anekdoten über Donatellos Zuccone und Ludwig, über Donatellos Gattamelata (bzw. Verrocchios Colleoni bei Vasari), über die Quattro Santi des Nanni, die bei beiden vorkommen, bietet Vasari wieder in der komplizierteren reicheren Fassung.

Die Übereinstimmungen zwischen Gelli und Vasari betreffen mithin nur einzelne Züge; ihnen steht die durchgehende Verschiedenheit in der Auswahl des Stoffes, der Anordnung

und Textierung gegenüber. Wo Gelli über die Listen Ghibertis und Billis hinausgeht, deckt er sich fast nie mit Vasari und hat keine einzige der Zuschreibungen, die wie die der Michelinafresken zu Rimini an Giotto als geistiges Eigentum des Aretiners in Anspruch zu nehmen sind. Ebenso fehlen ihm die biographischen Details, die selbständigen Alters- und Zeitbestimmungen Vasaris. Wir müßten ihn als einen hartnäckigen Besserwisser ansehen, wenn er dem Werke seines Konkurrenten nur belanglose Einzelheiten entlehnt hätte, ohne die gleich beim ersten Vergleiche auffallenden Lücken seiner Darstellung zu füllen und die groben Versehen zu berichtigen. Die Datierung des Manuskripts durch die Erwähnung des Papstes Paul verliert dadurch jede Bedeutung für die Frage nach der Abfassungszeit der Gellischen Viten. Sie sind gleichzeitig mit den Lebensbeschreibungen Vasaris entworfen worden; aus irgendeinem für uns nicht mehr erkennbaren Grunde wurde entweder das eine Kapitel über Giotto oder die ganze Arbeit in den Jahren 1550 bis 1555 neu redigiert, bei welcher Gelegenheit dann der Satz, auf den sich unsere Datierung stützt, in den Text geraten sein wird. Dafür, daß sich Gelli schon lange vor dem Erscheinen von Vasaris Viten mit den bildenden Künstlern seiner Vaterstadt befaßt hat, sprechen auch verschiedene Stellen in seinen anderen Schriften, in denen er, auch wenn es der Zusammenhang gerade nicht erheischte, gerne auf Kunstwerke und ihre Meister abschweift. So gedenkt er in der 1543 gedruckten Komödie la Sporta der Fresken Masaccios in Carmine; in den Capricci del bottajo, die Doni im Jahre 1546 ohne Wissen des Verfassers zum ersten Male herausgab, verwertet er den bekannten Ausspruch Brunelleschis über die eigenmächtigen Korrekturen des Francesco della Luna an der Loggia degli Innocenti. Diese beiden Stellen setzen die Bekanntschaft mit Billi voraus. Ebenda flicht er die Anekdote von dem Bildhauer Nanni Grosso ein, der nur mit einem Kruzifix Donatellos versehen werden wollte (Vasari erzählt sie in einem Anhange zum Leben des Verrocchio). In der 1549 von Torrentino verlegten Vorlesung über die beiden Sonette Petrarcas auf das Bildnis der Madonna Laura von Simone Martini findet sich nicht nur ein Abriß der florentinischen Kunstgeschichte bis auf Lionardo und Michelangelo, der sich

in seinem Gedankengange mit der Widmung der Viten an Francesco di Sandro deckt, sondern auch die Nachricht, daß Simone in S. Spirito gemalt habe und daß die Fresken an der der Kirche zugekehrten Wand im Kapitelsaale von S. Maria Novella mit den Porträts der Laura und des Petrarca die Hand desselben Meisters verraten, Zuschreibungen, die Vasari wiederholt hat.

Über die Abhängigkeit Gellis von dem Anonymus Magliabecchianus ist dasselbe zu sagen wie über seine Beziehungen zu Vasari: einer kleinen Anzahl von Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten im Ausdruck und in der Anordnung, stehen Differenzen gegenüber, die unerklärlich wären, wenn Gelli den Codex Magliabecchianus vor sich gehabt hätte. Überdies spricht der unfertige Zustand des letzteren allein schon gegen diese Annahme.

3. Die einfachste Erklärung für die Übereinstimmungen aller drei Autoren ist die Annahme einer allen gemeinsamen Schriftquelle. Sie läßt sich ohne eine genaue Kenntnis der für sie in Betracht kommenden Stellen nicht prüfen, die wir in den drei folgenden Tabellen in Schlagworten und, wo es nötig ist, im Wortlaute einander gegenüberstellen.

Tabelle A.

Der Anonymus Magliabecchianus und Gelli.

1. Cimabue: *a*) Die Reihenfolge der folgenden Werke: der Madonna in S. Maria Novella, der Fresken in S. Spirito, des hl. Franz in Pisa, der Fresken in Assisi ist bei beiden gleich.

b) Beiden fehlt, ebenso wie Vasari, die Tafel aus S. Trinità, die der Strozzianus anführt.

c) Beide nennen wie Vasari das Franziskusbild in Pisa einmal, nicht doppelt wie Billi.

Dagegen fehlen bei Gelli die Arbeiten in Empoli, die der Magliabecchianus nach Billi aufzählt; zwischen die Madonna aus S. Maria Novella und die Fresken in S. Spirito schiebt Gelli das Dossale von S. Cecilia ein.

2. Giotto: Pietà in S. Croce (nach Vasari und Albertini von Taddeo Gaddi):

Magl. S. 52, 7: Et in detta chiesa sopra la porta prima che va nel cimiterio dipinse una Pietà.

Gelli S. 42: Fece sopra la porta del fianco di S. Croce un bellissimo disposto di croce.

3. Stefano: siehe Tabelle D, Nr. *2.*

4. Taddeo Gaddi: siehe Tabelle D, Nr. *3.*

5. Agnolo Gaddi: siehe Tabelle D, Nr. *4.*

6. Antonio Veneziano: siehe Tabelle D, Nr. *5.*

7. Nanni di Banco: siehe Tabelle D, Nr. *6.*

8. Brunelleschi: *a*) die Anekdote über das Kruzifix, siehe Tabelle D, Nr. *7a*).

b) Übereinstimmungen in der Schilderung der Kuppelwölbung, siehe Tabelle D, Nr. *7b*).

9. Donatello: *a*) Statuen am Campanile, siehe Tabelle D, Nr. *8b*).

b) Reihenfolge der Werke von der Judith bis zur Verkündigung, siehe Tabelle D, Nr. *8c*).

Tabelle B.

Vasari und Gelli.

1. Cimabue: *a*) Madonna von S. Maria Novella:

VT 128: Fece poi nella chiesa di S. Maria Novella una Nostra Donna laquale è posta in alto fra la cappella de' Ruccellai & de' Bardi da Vernia con alcuni angeli intorno adessa.

Gelli S. 38: Quella tavola grande dov'è dipinto di sua mano nostra Donna col Bambino e alcuni angioli attorno, la quale è oggi in S. Maria Novella fra la cappella de' Ruccellai e quella de' Bardi da Vernia sopra quella sepultura di pietra fuora del muro.

b) Dossale von S. Cecilia (VT 127: il dossale dello altare di S. Cecilia. Gelli S. 39: uno dossale di un altare in S. Cecilia in piazza).

c) Die Signorie besieht feierlich die Tafel von S. Maria Novella. Über die Differenzen oben S. 184.

2. Tafi: siehe Tabelle D, Nr. *1.*

3. Giottino: Beide identifizieren Maso und Giottino

(Vasari: Tommaso Fiorentino detto Giottino; Gelli: Maso sopradetto Giottino). Über die Differenzen siehe oben S. 184 f.

3 bis Stefano: siehe Tabelle D, Nr. *2*.

4. Agnolo Gaddi: siehe Tabelle D, Nr. *4*.

5. Antonio da Venezia: siehe Tabelle D, Nr. *5*.

6. Nanni di Banco: *a*) Die Laurentiusstatue im Orsanmichele, siehe Tabelle D, Nr. *6*.

b) Beide haben die Anekdote über die Korrekturen Donatellos an den Quattro Santi von Orsanmichele. Bei Gelli führt Nanni den Freund ratlos zu dem Tabernakel, in das die vier Figuren nicht hineingehen wollen und Donatello behebt mit ein paar Meißelschlägen den Fehler. Bei Vasari umständliche Inszenierung: Donatello läßt sich zur Belohnung eine Mahlzeit für sich und seine Werkstattgenossen versprechen und vollführt die Operation mit Hilfe seiner Schüler in Nannis Abwesenheit.

7. Masolino: Malereien in Rom (Vasari: la sala di casa Orsina vecchia in monte Giordano. Gelli: la sala degli anni).

8. Brunelleschi: *a*) Gemeinsame Züge in der Geschichte der Kuppelwölbung, siehe Tabelle D, Nr. *7b*).

b) Der Ausspruch Michelangelos über das Laternenmodell Brunelleschis lautet bei Vasari: egli si può ben variare, ma migliorare no, bei Gelli: Variar si potrebbe, ma far meglio no, perchè Pippo à ochupato il primo luogo.

c) Die Anekdote über das Kruzifix siehe Tabelle D, Nr. *7a*).

9. Donatello: *a*) Die Anekdote über den Zuccone:

VT 339 f.: e mentre che lo lavorava guardandolo tuttavia gli diceva: favella, favella che ti venga il cacasangue.	Gelli S. 58: Mentre che egli le facieva, e' dicieva continuamente: favella, favella.

Der Schwur Donatellos: alla fè ch'io porto al mio Zuccone nur bei Vasari.

b) Die Lokalisation einer Statue an der Fassade des Domes siehe Tabelle D, Nr. *8a*).

c) Die Anekdote, die Vasari (VT 466) über das Reiterdenkmal Verrocchios, Gelli (S. 60) über den Gattamelata erzählt. Vasari gibt die Antworten, die bei Gelli in direkter Rede überliefert sind, in indirekter wieder und verquickt die Geschichte mit Vellano.

d) Die Anekdote über die Statue des hl. Ludwig in S. Croce.

VT 346: Sopra la porta di Sancta Croce si vede ancor' oggi finito di suo un S. Lodovico di bronzo di cinque braccia, del quale essendo incolpato che fosse goffo et forse la manco buona cosa che avesse fatto mai, rispose, che a bello studio tale l'aveva fatto, essendo egli stato un goffo a lasciare il reame per farsi frate.

Gelli S. 59: Fecie quel S. Lodovico di bronzo, il quale è sopra la porta di detta chiesa, il quale dicono essere la men bella figura che egli faciessi mai. A essendogli un giorno detto da uno amicho suo per qual chagione egli haveva fatto una figura tanto goffa et fuor della maniera sua, rispose: Non credeva haver fatto mai figura che stessi meglio et più simile al vero di quella. Et ridendosene quello amico suo soggiunse: Jo aveo a fare uno che rinuntia e uno il quale dicono che rinuntiò a uno reame per farsi frate; chi credi tu addunque che egli fusse?

Tabelle C.

Der Anonymus Magliabecchianus und Vasari.

1. Cimabue: Verhältnis zu Gaddo Gaddi und Tafi:

Magl. S. 49, 3: Hebbe per compagno Gaddo Gaddi et per discepolo Giotto. S. 50, 2: Andrea Tafi fu nel medesimo tempo di Cimabue e di Gaddo.

VT 127: Ebbe costui per compagno et amico Gaddo Gaddi il quale attese alla pittura con Andrea Tafi domestico suo.

2. Tafi: siehe Tabelle D, Nr. *1.*

3. Giotto. Beide zählen als seine Werke den Stammbaum Christi im Refektorium von S. Croce (Vasari überdies die Ludwigsfresken ebenda), die Bildchen aus dem Leben Christi und den hl. Franz in der Sakristei auf (Magl. S. 52, 5 f.; VT 141).

4. Stefano: siehe Tabelle D, Nr. *2.*

5. Taddeo Gaddi: siehe Tabelle D, Nr. *3.*

6. Orcagna: Billi (S. 12, 11) berichtet von seinen Sonetten; der Anonymus und Vasari wissen, daß sie an Burchiello gerichtet waren (Magl. S. 60, 8: composizioni; VT 185: sonetti).

7. Agnolo Gaddi: siehe Tabelle D, Nr. *4.*

8. Berna: Die Cappella di S. Niccolò in S. Spirito zu Florenz.

Magl. S. 84, 12: Era di sua mano una Cappella in San Nicchold (vedere l'originale).

VT 197: Condotto in Fiorenza, ebbe a dipignere in Santo Spirito la cappella di Santo Niccolò, opera grandemente lodata allora, ma consumata et guasta di poi dal fuoco con tutti gli altri ornamenti et pitture, nel miserabile incendio di quella chiesa.

9. Giovanni d'Asciano:

Magl. S. 85, 6 f.: Sono di sua mano molte cose nello spedale di Siena et in Firenze dipinse in casa e Medicj.

VT 198: et fece in Siena nello spedale della Scala alcune pitture et così in Fiorenza in casa e' Medicj, che gli diedero nome assai.

10. Antonio da Venezia: siehe Tabelle D, Nr. *5.*

11. Nanni di Banco: *a*) Nach Magl. S. 92, 11, stirbt er am male di diabete, nach Vasari (VT 247) am male di fianco.

b) S. Lorenzo an Orsanmichele, siehe Tabelle D, Nr. *6.*

12. Luca della Robbia: Terracotten in der Cap. Pazzi. (Magl. 80, 7; VT 250.)

13. Ghiberti: *a*) Bedingungen, welche die Konsuln der Wollweberzunft für die Konkurrenz um die zweite Türe aufstellen:

Magl. S. 70, 7: I quali a ciaschuno commissono che d'ottone facessino uno modello per la porta di fuori del tempio sopradetto nella quale elessono che fussj l'istoria della imolatione di Isace, perchè in tale

VT 260: Et elessero che dentro si facessi la storia quando Abraham sacrificha Isach suo figliuolo. Nella quale pensarono dovere avere eglino mostrare quanto a le difficultà dell' arte per es-

storia assaj in fiure intervenghono, et vecchi et giovani, animali montagne et arbori, per il che facilmente può mostrare ogni maestro quanto nella arte perfetto sia.	sere storia che ci va dentro paesi ignudi vestiti animali et si potevano far le prime figure di rilievo et le seconde di mezo et le terze di basso.

Ghiberti II c 19, 9 spricht nur von dem Gegenstande des Reliefs.

b) Ghiberti ist 20 Jahre alt, als er die Türe beginnt (Magl. S. 71, 3; VT 262).

c) Beide Autoren erwähnen die Halbfigur eines Propheten in Mosaik am Giebel des Tabernakels mit der Statue des Johannes an Orsanmichele (Magl. S. 71, 7; VT 267).

d) Beide führen die Statue des Matthäus an Orsanmichele an, die bei Ghiberti fehlt, und geben seine Höhe auf $4^1/_2$ Ellen an (Magl. S. 72, 2; VT 268). Vasari sagt, sie sei ebenso hoch wie der Johannes, den Ghiberti (II c 19, 26) auf $4^1/_3$ Ellen schätzt. Der Stefanus mißt nach Ghiberti (II c 21, 7) $4^1/_2$ Ellen.

14. Brunelleschi: siehe Tabelle D, Nr. *7.*

15. Donatello: Der Anonymus (S. 76, 1) nennt wie Albertini einen Giganten aus Stuck am Dome, Vasari (VT 346) zwei [für das übrige s. Tabelle D, Nr. *8*].

16. Fra Filippo Lippi: *a*) Die unvollendete Tafel in der Cappella della Stufa zu S. Lorenzo (Magl. S. 97, 3; VT 397) nach Vasari mit einer Verkündigung.

b) Die Verkündigung im Pal. della Signoria nach Magl. S. 97, 5 sulla schala, nach Vasari (VT 396) sopra una porta.

c) Malereien in Padua (Magl. S. 97, 10; VT 397).

17. Gozzoli: Beide Autoren (Magl. S. 103, 3; VT 422) geben an, daß das Fresko mit dem Tod des hl. Hieronymus in S. Friano sehr zerstört sei.

18. Vecchietta: Beide (Magl. S. 85, 9—11; VT 426) nennen in Siena ein Bogenfeld in S. Giovanni, ein Bild im Spitale, die Statuen des Christus und Petrus (letzterer nach Vasari in der Loggia de' Ufficiali, nach Magl. in der Merchatantia). Vasari hat überdies den Paulus.

19. Verrocchio: Zwei Felder an dem Silberaltar von S. Giovanni (Magl. s. 89, 13. VT 462).

20. D. Ghirlandajo: *a*) Auf den Fresken von S. Maria Novella nennt der Anonymus die Bildnisse des Polizian, Marullo, Cristofano da Prato und Marsilio Ficino, Vasari die des Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Demetrio Greco und Polizian (Magl. S. 106, 4; VT 478).

b) Von den Arbeiten, die der Anonymus aufzählt, fehlen der Georg aus Ognissanti und der Hieronymus aus dem Kloster der Murate (Magl. S. 106, 7 f.).

21. Botticelli: *a*) Die Tafel mit dem Sebastian in S. Maria Maggiore.

b) Das Hochaltarbild, das der Anonymus nach S. Pier Gattolini versetzt, dürfte mit dem von S. Pier maggiore, das auch Vasari anführt, identisch sein.

c) Verschiedene Bilder in Castello.

22. Die Werke von Raffaellino del Garbo, Andrea del Sarto, Filippino Lippi und Franciabigio, die der Anonymus anführt, finden sich fast alle bei Vasari.

Tabelle D.

Der Anonymus Magliabecchianus, Gelli und Vasari.

1. Tafi: Nach dem Anonymus (S. 50, 2) arbeitet er in S. Giovanni: un Cristo et il paradiso et lo inferno di musaicho, nach Gelli (S. 44) il cielo di musaicho; Vasari unterscheidet den Anteil des Griechen Apollonius, des Tafi und Gaddo Gaddi (VT 132 u. 134).

2. Stefano: Verhältnis zu Giottino:

Magl. S. 54, 6: fu padre di Giottino.	Gelli (Arch. stor. ital. 1896) S. 43: il quale secondo alcuni fu tenuto padre del sopradetto Giottino.	VT 152: Ma io per alcuni stratti c' hò visto; et per certi ricordi di buona fede, scritti da Lorenzo Ghiberti, et da Domenico Grillandaio, più tosto credo che, fosse figliuolo di Stefano, che di Giotto.

3. Taddeo Gaddi: Bei der Beschreibung der Bildnisse auf dem Fresko in S. Croce mit der Erweckung des gefallenen

Kindes wird Giotto bei allen drei Autoren (Magl. S. 55, 4; Gelli S. 44; VT 178) mit dem Beisatz il suo maestro oder suo maestro versehen, der bei Billi fehlt.

4. Agnolo Gaddi: *a*) Über sein Vermögen:

Magl. S. 60, 13: Visse il detto a uso di merchante et messe e suoj figliuolj alla mercanzia per la quale dipoi si ferono ricchj circha di 30.000 scudi.

Gelli S. 45: visse a uxo di mercatante perchè gli fu lasciato da Taddeo suo padre assai buone facultà. Fece i figliuoli mercatanti et furono si ricchi di più di trentamila fiorini.

VT 195: delle quali (opere) acquistò bene assai facultà, ma molto più nelle mercanzie, a le quali indirizzò ben presto i figliuoli.

In der zweiten Auflage berichtet Vasari, daß Agnolo seinen Söhnen 50.000 Gulden oder mehr hinterließ. (VS I, 646). Gelli allein erzählt, daß er für die Ausmalung der Cappella Alberti in S. Croce 12.000 Gulden erhielt.

b) Schüler: Nach dem Anonymus (S. 61, 1): Antonio da Siena (da altri chiamato anchora da Venetia), Starnina, Masolino, Giovanni Tossichani, Giovanni da S. Stefano und Lippo; nach Gelli: Antonio Fiorentino (chiamato da Siena e da Vinegia), Masolino, Orcagna; nach Vasari (VT 196): Antonio da Ferrara, Stefano da Verona, Pietro da Perugia, Michele da Milano und Giovanni Gaddi.

5. Antonio Veneziano:

Magl. S. 61, 2—5: Antonio da Siena pittore lauoro assaj ne dettj tempi.

In Firenze nel chiostro de fratj di Santo Spirito l'archo de panj e pescj. Et anchora dipinse nella chiesa di Santo Antonio dal ponte alla Carraia. A Pisa in campo santo le storie di San Rinierj sono di sua mano.

Gelli S. 45: Fu discepolo di Agnolo Gaddi uno Antonio da Firenze ma chiamato da chi da Siena a da chi da Vinegia perchè dipinse assai in que' luoghi. Costui fu assai buono maestro, et di sua mano quello arco nel chiostro di Santo Spirito, nel quale è il miracolo de pani e de' pesci et alcune cose in santo Antonio al ponte alla Carraia, e a Pisa in Camposanto la istoria di san Rinieri.

Billi erwähnt Antonio im Leben Stefanos, der die Transfiguration malte allato all' arco fatto da Antonio da Vinegia de cinque panj et dua pesci (S. 10, 7).

6. Nanni di Banco: Der Anonymus führt die Statue des Laurentius an Orsanmichele folgendermaßen auf (S. 92, 12): Et anchora in uno di dettj pilastri è di sua mano la figura di Santo Lo (dice nel primo testo la fiura di Santo Lo nel pilastro d'Orzanmichele). Gelli (S. 61) nennt sie ohne weitere Angabe la figura di santo Lorenzo. Vasari (VT 247): et stimasi che il santo Lò intorno ad Orsan Michele che è della arte de' Maniscalchi sia medesimamente suo.

7. Brunelleschi. *a)* Die Anekdote über den Wettstreit Brunelleschis mit Donatello:

Magl. S. 65, 10: È di sua mano, come anchora hoggi uedere si puo, in Santa Maria Nouella il crucifisso di rilieuo da non farne comparatione con altra qual si uoglia fiura, laquale fece a gara con Donato, che uno altro ne haueua fatto, hoggi nella chiesa di Santa (Croce) che fu da detto Filippo in alcune partj biasimato, diche Donato gli, rispose, altro che parole essere uecessarie, che uedere hare uoluto operare et di poi biasimare.

Gelli S. 51: Fecie uno crocifisso al naturale che è oggi in santa Maria novella fra la cappella degli Stiozi et quella de' Bardi, et questo fecie perchè avendone biasimato uno che era di mano di Donato in santa Croce diciendo perchè egli pareva un poco troppo muschuloso et troppo terminato, e che egli gli pareva un corpo di contadino. Donato andava diciendo che faciessi un poco eglj e poj biasmassi.

VT 297: Avvenne che Donato in que' giorni aveva finito un crocifisso di legno, il qual fu posto in S. Croce di Fiorenza, ... del quale crocifisso pigliandone Donato parere con Filippo, gli rispose, che egli aveva messo un contadino in croce, (VT. 336: dicendogli che gli pareva, ch'egli avesse messo in croce un contadino, et non il corpo di Christo, ilquale fu delicatissimo di membra, et d'aspetto gentile ornato) onde ne nacque il detto di, togli del legno, et fanne uno tu (VT. 336: però piglia del leno, et prova fare ancor tu).... La qual opera (di Filippo) è oggi posta in S. Maria novella, fra la cappella de gli Strozzi, et de Bardi da Vernia.

b) In der Geschichte der Wölbung der Domkuppel kommen

folgende Momente, die sich bei Billi und in der anonymen Vita Brunelleschis nicht finden, bei zwei oder bei allen drei Autoren vor: Die Erwähnung der vielen Vorschläge zur Einwölbung der Kuppel (nach Magl. S. 62, 4, sind molti maestri di diversj paesi, nach Gelli S. 52, die am Baue beschäftigten Tedeschi und Taliani ihre Urheber; nach VT 305 besteht die Versammlung, die über sie zu beraten hat, aus maestri oltra montani, quelli della Toscana et tutti gli ingegnosi artefici di desegno Fiorentini), unter anderem des Projektes, einen Berg aus Erde aufzuwerfen, das nach Gelli S. 52 von einer Frau, nach VT 306 von einem Mitgliede der großen Architektenversammlung ausgeht.

Brunelleschi beobachtet auf schlaue Weise Ghiberti und erkennt dessen Unfähigkeit:

Magl. S. 63, 6: et andaua Filippo nel parlare insieme con Lorenzo sagacemente inuestigando e modj e disegnj suoj, intanto che esso chiaramente s'accorse, che detto Lorenzo non aggiugneua con l'ingegno a tale opera, che douessj o potessj seguirla.

Gelli S. 53: Alora Pippo che con industria et sigacità grandissima osservando tutti i modi che teneva Lorenzo di Bartoluccio aveva conosciuto che egli non era suficiente a condurla simile opera, havendo etc.

VT 313: Tutto adunque varie et nuove immaginazioni, deliberò al tutto di levarselo da torno: conoscendo quanto e' valesse poco in quel opera..... Et trovollo tanto digiuno circa lo avere pensato a tal cosa etc.

(Anon. Vita des Brunelleschi ed. Frey c. 14, 2: Et in questo caso ando qualche anno di tempo, di che Filippo fecie pensiero, se con industria e si poteva levare da dosso Lorenzo sapiendo che di simili cose e non intendeva fuori del consueto.)

Filippo schlägt vor, daß er und Ghiberti je eine Kuppelschale wölben sollen. Die fingierte Krankheit setzt Magl. vor, Gelli hinter diesen Beschluß. Vasari weicht der anonymen Vita folgend hier ab:

Brunelleschis Bauleitung:

Magl. S. 63, 10: ricinse detto edifitio di medollj di traue di quercia, fasciate di piastre di ferro, come anchora si ueggono.

Gelli S. 54: cominciò a voltarne detta chupola ricigniendola di dentro di midollo di quercia ritenuto da cierti ferramenti i

quali appariscono ancora.

et così ando seguendo, facendo fare strumenti, attj a tirare su et mandare giu, di drento et di fuorj con tanta diligentia, che ogni humano ingegno a uederlj stupiva.

Trovò molti strumenti e molti modi di tirar lassù le chose neciesarie, non più veduti insino allora, con i quali lavorando un bue solamente per uno tirava su qual si voleva grandissimo peso.

VT 319 f.: Il quale di continuo crebbe talmente, che nessuna cosa che fussi umana quantunque difficile et aspra egli non la rendesse facile et piana, mostrandolo nel tirare i pesi per via di contrappesi et ruote, che un sol bue tirava, quanto arebbono appena tirato sei paia.

S. 64, 1: Trouo anchora optimo remedio a fare e pontj per e maestri et manoualj, che ui esercitauano, che per questo moltj ne erono mal capitatj, in modo che dapoi tutti ui stetton con tal sicurta, come se nella piana terra lauorato havessino.

.. et di mano in mano voggiendola [sc. la cupola] con una facilità maravigliosa et con una grandissima sichurtà di chi vi lavorava, de' quali, per non aver saputo prima trovar il modo che trovò egli di fare i ponti sichuri, erono insino a que' dì morti e chapitati male assai.

VT 317: Erano i ponti fatti da Filippo con tanto ingegno, et industria, che fù tenuto veramente in questo il contrario di quello, che per lo adietro molti si erano immaginati che cosi sicuramente lavoravano i maestri, et tiravano pesi et vi stavano sicuri, come se nella piana terra fussino.

S. 64, 7: Et in breue detto Filippo ordinó dalle cose maggiori alle minorj con tanta extrema diligentia, che umano intellecto apena le puo comprendere.

Et così ordinò questo uomo con tanta diligentia delle cose minori alle maggiori che pare dificile che inteletto umano la possa compendere.

VT 319: Che considerando la quantità diversa che egli aveva fatto, nelle avvignature, incastrature, et commettiture, et legazioni di pietre, faceva tremare, et temere, a pensare che un solo ingegno fusse capace di tanto, quanto era diventato quel di Filippo.

c) Die Erzählung über das Modell zur Laterne der Kuppel stimmt in den Hauptzügen bei allen drei Autoren überein. Der Anonymus Magl. kürzt und fügt Züge aus der anonymen Vita ein (S. 65, 3); Gelli gibt den Gedankengang vollständiger und besser, überspringt aber manches; Vasari umschreibt und bringt die Maße der Kuppel nach Albertini. Die Texte sind

zu lang, um in ihrer ganzen Ausdehnung einander gegenübergestellt zu werden; ich gebe nur Proben.

Magl. S. 64, 8 f.: Fece il modello della lanterna di detto tempio, ilquale anchora moltj si missono a fare in diuersj modj e insino a una femmina, ch' hebbe ardire di portaruj un suo modello. Alcunj amicj del detto Filippo gli dissono, che non douessj cosi presto mostrare il suo modello, a cio daglj altrj qualche parte non fussi imparata. Ai qualj rispose non lo stimare, perche il vero modello era un solo, che era il suo, et li altrj cosa vana et da niente. Riuscirno uere le parole de sua amicj, perche alcunj variamente ne feciono et tolsono di quel di Filippo qualche parte, chi una et chi un altra, laonde Filippo veggiendolj, diceua: „A quest' altro modello, che fara costuj, pigliera tutto il mio proprio.“ Conobbono in ultimo molti calunniatorj, esso modello stare bene, ma confessando diceuono, che la salita in sudetta lanterna non uedeuano. Et domandando gli operaj a Filippo, donde sulla detta lanterna salire si potessj, aiqualj rispose, che, se piaceua loro, gne allogassino et promettensigli di se-

Gelli S. 55: Non manchorno di quegli che feciono de' modegli di detta lanterna per ingiegnarsi che egli non havessi il vanto e la groria intera solamente lui di si maraviglioso et grandissimo edifitio .. et insino a una donna o per se stessa o spinta da altri si dicie che ne fecie uno insieme con gli altrj, lo portò all' Opera. Fecie questo mentre il suo Pippo come ella sta al presente et portorlo all' Opera anchora che fussi chonfortato d'alchuni e amici sua che non lo mostrassi insino a tanto che ciascheduno che ne facieva vi avessi portato il suo. Ai quali rispose che non lo stimava, perchè il vero non era se non uno ... Fu finalmente deliberato dai consoli che ella si faciessi secondo il modello di Pippo inperò che egli piaque tanto che ancora i sua caluniatori confessorno che egli stava bene, ma solamente dicievano che non vedevano il modo dove egli potessi fare da salirvi su senza guastarla .... Ma ostando pure i consoli con questa obbiezione, ... però disse loro che se gli promettevano libe-

VT 321 ff.: Fece di sua mano di legname un modello della lanterna, a otto facce misurato alla proporzione della Cupola ... vi fece la scala da salire a la Palla che era cosa divina; ma aveva turato Filippo con un poco di legno commesso di sotto dove s'entra, che nessuno senon egli non sapeva la salita. Et anchora che e' fusse lodato, et avesse gia abbattuto la invidia, et l'arroganzia di molti; non potè però tenere, nella veduta di questo modello che tutti i maestri che erano in Fiorenza non si mettessero a farne in diversi modi: et fino a una donna di casa Gaddi, ardi concorrere in giudicio, con quello che aveva fatto Filippo. Egli nientedimeno tuttavia si rideva della altrui prosunzione. Et fù sgridato da molti amici suoi che e' non dovesse mostrare il modello suo a nessuno artefice, accio che eglino da quello non imparassero. Et esso rispondeva loro, che non era se non un solo il vero modello; et gli altri erano vani. Alcuni altri maestri avevano nel loro modello posto le parti di quel di Filippo; a i quali nel vederlo, Filippo diceva: a questo altro mo-

guire il modello suo, se esso la salita mostraua loro? e qualj promettendognene, essere in un pilastro dj detta lanterna, come al presente anchora si uede, mostro loro.

ramente di seguire il suo disegnio che la mostrerebe loro; ai quali allogatognene con questa chonditione dimostrò loro come ella era in uno de' pilastri, insino alora stette loro segreta ... et così seguitò di fare detta lanterna ancora che non manchassino di que' che dicievano che la grandeza et il peso era tale che farebbe un dì rovinar detta chupola: ai quali Pippo dimostrò con ragione chiarissime che il peso suo era donde nascieva la sichurtà et la forteza d'essa chupola.

dello che costui farà, farà il mio propio. Era da tutti infinitamente lodato: ma solo, non ci vedendo la salita per ire a la palla, apponevano che' fusse difetto. Conclusero gli operai di fargli allogazione di detta opera con patto che mostrando loro la salita, l'opera fusse sua: Per il che Filippo levato nel modello, quel poco di legno che era da basso, mostrò in uno pilastro la salita che al presente si vede, in forma di una cerbotana vota; et da una banda un canale con staffe di bronzo, dove l'un piede et poi l'altro, montando, s'ascende in alto... Et eraci opinione di molti ingegnosi, che ella non fussi per reggere;... et che egli era un' tentare Dio, a caricarla si forte. Filippo sempre sene rise.

8. Donatello. *a*) Die Statuen an der Fassade des Domes mit Ausnahme des Johannes:

Magl. S. 75, 9: Et cosi anchora in detta facciata fra due colonne è la fiura di Daniello di sua mano. Et anchora una fiura di un uecchio Zucchone in detta facciata in sul cantone è di suo mano.

Gelli S. 58: Fecie 2 figure di marmo quando era giovane, una delle quali è posta in quel pilastro della facciata di santa Maria del Fiore che è fra la porta del mezo e quella di verso il champanile, et l' altra è in quel pilastro alla fine di detta facciata che guarda verso la via del Chocomero, le quali con la vivacità loro si fanno conosciere dall' altre.

VT 338: Fece in Gioventù sua nella facciata di Santa Maria del Fiore, un' Daniello profeta di marmo... Et vedesi in detto luogho sul cantone, per la faccia che rivolta per andare nella via del Cocomero, un' vecchio fra due colonne più simile alla maniera antica, ch' alcuna altra cosa che di suo si possa vedere. Conoscendosi nella testa di quello, i pensieri etc.

(Albertini: Nella facciata dinanzi è.. una statua di uno che si piegha et in sul cantone uno vecchio; Billi S. 38, 7: La figura di Daniello in detta faccia infra due colonne, assaj bella.)

b) Die Statuen am Campanile:

Magl. S. 76, 2: Fece anchora sej fiure di marmo, che sono nel campanile della detta chiesa, che 4 sono poste nella facciata dinanzj dal lato della piaza, che vene dua (informarsene, che nel primo testo dice solo di dua, che si uole ritratte al naturale et di Habram) ritratte al naturale, cioe quelle del mezo, al lato l'una all' altra, che una è Giouannj di Barduccio Cherichinj et l'altra Francesco Soderinj giouane, et dalla facciata di dreto sopra la porta di detto campanile Habram, che sagrificha Jsac, et l'altra a canto a essa.

Gelli S. 58: Fecie 3 figure di marmo al naturale, le quali sono nel champanile di santa Maria del Fiore, cioè Habram chon Isach che è nella facciata di verso la chanonica, et quelle 2 del mezzo nella facciata dinanzi, cioè quel giovane e quel vechio zuchone che gli è allato, al quale par che non manchi se non il favelare.... S. 59: Diciesi che la ritrasse di naturale et che quel vechio è Giovanni di Barduccio Chericini et il giovane Francesco Soderini, i quali erono dua suoj amicj, chon i quali egli pratichava chontinuamente.

VT 339 f.: Lavorò di marmo nella facciata dinanzi del Campanile di Santa Maria del Fiore quattro figure di braccia cinque; delle quali due ritratti da 'l naturale, sono nel mezo, l'una è Francesco Soderini giovane, et altra Giovanni di Barduccio Cherichini, oggi nominato il Zuccone.... Et da la parte di verso la Canonica, sopra la porta del Campanile fece uno Abraam, che vuole sacrificare Isaac, et un' altro profeta; le quali figure furono poste in mezo a due altre statue.

(Albertini: infra le quali [statue] le quattro alte verso la piazza et due verso la porta di Canonica sono per mano di Donato.

Billi S. 38, 8: Duo figure nel Campanile di detta chiesa dallato della piaza: una ritratta al naturale [e] Giovannj dj Barduccio Cherichinj et l'altra Francesco Soderinj, allato l'una all'altra et è dallato della Canonnica [sic]).

c) Reihenfolge in der Aufzählung der Werke von der Judith bis zum Johannes in der Casa Martellj:

Billi S. 38, 9—S. 40, 3: Judith.	Magl. S. 77, 3—6: Judith.	Gelli S. 59: Judith.	VT 340—344: Judith.
Bronzedavid.	Bronzedavid.	Bronzedavid.	Bronzedavid.
Pferdekopf in Neapel.			
Magdalena in S. Giovanni.			Marmordavid.

Brunnenbecken im Pal. Medici.	Brunnenbecken im Pal. de' Medici.	Brunnenbecken im Pal. de' Medici.	Marmorreliefs im Hofe des Pal. Medici, Restauration eines Marsyas und antiker Köpfe ebenda.
Brunnenbecken im Garten der Pazzi.	Brunnenbecken im Garten der Pazzi.	Brunnenbecken im Garten der Pazzi.	Becken im Garten der Pazzi, Madonnenreliefs in Marmor u. Bronze, Historien in Flachrelief aus Marmor ebenda.
			Geschichte von dem Kopf aus Bronze, den D. aus Zorn über den Geiz des genuesischenKaufmanns zerstört.
S. 42, 6: Johannes aus Marmor bei den Erben des Ruberto Martelli.	Johannes aus Marmor bei den Erben des Ruberto Martelli.	Johannes aus Marmor bei den Erben des Ruberto Martelli.	Marmor- u. Bronzereliefs, die Statuen des David und Johannes bei den Erben des Ruberto Martelli.

4. Wir prüfen die Tabelle D auf die Übereinstimmungen, die die Annahme einer gemeinsamen Quelle notwendig machen und wenden uns zunächst den unter Nr. *1—6* aufgezählten Stellen zu. In sachlicher Beziehung sind die Angaben aller drei Autoren in den Fällen Nr. *2*, *4a)*, *5* und *6* gleich. Bei Nr. *4a)* nimmt Vasari nur den allgemeinen Teil der Nachricht, die Magl. und Gelli (stilistisch übereinstimmend) in ihrem ganzen Umfange einrücken, und trägt die Summe, die Agnolo seinen Söhnen hinterließ, erst in der zweiten Auflage nach. Bei Nr. *5* erweitert er die Aussagen, die sich bei Magl. und Gelli finden, durch Beschreibungen und eigene Attributionen. Geringer ist die Übereinstimmung in Nr. *1*; die Fassung der Nachricht ist bei allen drei Schriftstellern verschieden; daß sie aus der Tradition stammt, ist nicht ausgeschlossen. Den Schülerlisten des Agnolo Gaddi (Nr. *4b)* ist nur der Name des Antonio Veneziano gemeinsam.[1]

Beziehungen zu Billi sind in den Fällen Nr. *1*, *2*, *3* und *5* vorhanden. Von Tafi spricht nur der Codex Petrei, der sich

allerdings in den Angaben über die Mosaiken von S. Giovanni an Vasari anlehnt. Doch kommt die Wendung fu compagnio di Cimabue (Billi S. 3, 2) bei dem Anonymus Magl. vor, der sie auf Gaddo Gaddi anwendet (S. 49, 9); den Schreibfehler Tassi statt Tafi teilt er mit Gelli. Der Zusatz il suo maestro zu dem Namen Giottos (Nr. *3*) setzt den Billischen Text voraus. Die Frage der Abstammung Giottinos und Stefanos (Nr. *2*) wird gleichfalls in dem Buche berührt, das auch Antonio da Vinegia erwähnt.

In den auf Brunellesco bezüglichen Partien spricht die Gegenüberstellung der drei Autoren die deutlichste Sprache. Die zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen sind nur durch eine gemeinsame Vorlage zu erkennen. Daß Vasari nicht alle Momente der Erzählung der Kuppelwölbung hat, kommt daher, daß er sich in der Hauptsache an die anonyme Vita hält und die Schrift, welche die Grundlage für den Anonymus Magl. und Gelli bildet, nur zur Ergänzung heranzieht. Diese Schrift steht wieder in enger Beziehung zu Billi, der mit ihr das Projekt, die Kuppel mit Erde auszufüllen, die Krankheit Brunelleschis, das Laternenmodell der Frau, die Geschichte mit der Verdeckung der Stiegen an dem Modell Filippos und den Wettstreit mit Donatello erwähnt. Schon Frey hat erkannt, daß der Kanonikus Petrei an dieser Stelle eine ausführlichere Erzählung abgekürzt hat.

Unter den Donatello betreffenden Stellen spricht nur die Übereinstimmung in der Aufzählung der Werke von der Judith bis zum Johannes Martelli (Nr. *8c*) für eine gemeinsame Quelle, die sich wiederum von Billi nicht sehr unterscheidet, während Vasari allerlei selbständige Nachrichten einschiebt, was die Analogie einigermaßen verdeckt. Hinsichtlich der Statuen an der Domfassade und am Campanile ist der Tatbestand schwerer zu durchblicken. Vasari scheint eine Verwirrung dadurch angerichtet zu haben, daß er die Lokalisation infra due colonne, mit der Billi und Magliabecchianus den Daniel versehen, auf den Alten bezog. Im übrigen stimmen die Viten hier mit Gelli in zwei Wendungen („in gioventù“ und in der Lokalisation des Greises) überein, die im Magliabecchianus fehlen. Billi nennt uns den Daniel mit einer von dem Anonymus und Vasari übernommenen Bestimmung; daß er den Passus über die zweite

Figur ausgelassen hat, ist wohl möglich. Der Vergleich der Stellen über die Campanilestatuen führt auf zwei Versionen. Billi und Gelli zählten drei Statuen auf, der Anonymus, Vasari und Albertini sechs; der Anonymus zitiert den primo testo, der sich ebenfalls mit drei Statuen begnügt. Da sich Billi und primo testo, wie die Stelle über den Laurentius des Nanni (Nr. *6*) zeigt, nicht identifizieren läßt, so sind wir genötigt, hier das Vorhandensein einer dritten Vorlage zu konstatieren. Bevor wir uns aber mit der Frage nach Anzahl und Abgrenzung der Quellen beschäftigen, müssen wir uns das Verhältnis von je zweien unserer Schriftsteller zu verdeutlichen suchen.

5. Die Übereinstimmungen zwischen dem Anonymus und Gelli (Tab. A) sind belanglos und können auf Zufall beruhen. Für die Beurteilung des Verhältnisses zwischen Gelli und Vasari sind die Anekdoten, die beide erzählen, wichtig (Tab. B Nr. *1c*, *6b*, *8b*, *9a*, *9c*, *9d*). Gelli hat stets die einfachere Form; Vasari schmückt sie aus und verbindet sie mit anderen. Daß jener von diesem abhängt, ist daher zu verneinen. Zur Eruierung einer gemeinsamen Schriftquelle taugen aber diese Geschichten am schlechtesten; denn gerade bei ihnen konnten sich gewisse Wendungen, wie die Aussprüche und die Pointen, bis zur Formelhaftigkeit erstarrt, in der mündlichen Überlieferung halten. Berücksichtigt man, daß die beiden Autoren wahrscheinlich in persönlichem Verkehr gestanden sind, so wird es auch nicht nötig sein, zur Erklärung der Ähnlichkeiten in der Einführung der Madonna Rucellai und der Attribution des Dossales von S. Cecilia auf eine beiden gemeinsame schriftliche Relation zu dringen.

Die Übereinstimmungen zwischen dem Anonymus und Vasari (Tab. C) betreffen zum größten Teile Nebensachen, die Gleichheit der Attributionen und verhältnismäßig junge Künstler; beide können die einzelnen Nachrichten, die sich noch dazu selten vollkommen decken, unabhängig voneinander aus der Tradition geschöpft haben (Nr. *3*, *12*, *13 c* und *16*, *17*, *19—22*). Nähere Erwägung verdienen nur die Fälle Nr. *1*, *6*, *8*, *9*, *13 a* und *b*, *18*. Von den drei sienischen Meistern Berna, Giovanni d'Asciano und Vecchietta, die Billis Buch fremd sind, zählen beide die gleichen Werke auf. Daß sie beide eine Quelle ausschreiben, läßt die gleiche Namensform

Berna (gegen Barna bei Ghiberti), sowie die Erwähnung der Fresken in der 1471 verbrannten Nikolauskapelle[1]) in S. Spirito zu Florenz vermuten. Gegen diese Annahme spricht, daß Vasari weder die Madonna des Taddeo Bartoli, die der Anonymus vor Giovanni d'Asciano nennt, noch die Namen der Maler Sano Matteo und Benvenuto, die ebenda auf Vecchietta folgen, kennt. Nr. *6* setzt Billis Text voraus, Nr. *1* schließt sich an die Bemerkungen über Tafi an, die allen drei Autoren gemeinsam sind und mit Billi zusammenhängen. Die beiden Stellen über Ghiberti (Nr. *13 a* und *b*) deuten wieder auf eine Vorlage. Auch hier ist die Erklärung durch eine Schriftquelle nicht die einzige, die zulässig ist, da der Magl. Vasari als Gewährsmann zitiert.

Ordnen wir nun die Stellen, welche Indizien für Berichte bieten, die den drei Autoren vorgelegen haben, in eine Reihe zusammen, und schalten wir gemäß der (oben S. 203) vorgebrachten Begründung in Klammern auch die zwischen zwei von ihnen bestehenden Übereinstimmungen ein, so ergibt sich folgendes Bild:

a) Tafi: Mosaiken in S. Giovanni n. Tab. D Nr. *1*.

---

[1]) Der Anonymus merkt sich bei dem Namen der Nikolauskapelle, aus der er irrtümlich eine Kirche S. Niccolò macht, an, er wolle das originale, das heißt Ghibertis Commentare, nachsehen. Vasari beschreibt in der zweiten Auflage (VS I, 649) ein Fresko Barnas in der Jakobskapelle zu S. Agostino in Cortona, wo dargestellt war, wie der Heilige den Betrüger Marinus aus den Händen des Teufels errettet, und fährt dann fort: dieselbe Geschichte, sagt Lorenzo Ghiberti, war von der Hand desselben Meisters in S. Spirito in Florenz vor dem Brande zu sehen, in einer Kapelle der Capponi, die dem hl. Nikolaus geweiht war. Ghibertis Commentar enthält allerdings die Beschreibung einer Historie aus einer der zwei von Barna in S. Spirito ausgemalte Kapellen, sagt aber nicht, daß sie dem hl. Nikolaus gewidmet war und unter dem Patronate der Capponi gestanden sei. Vasaris Berufung auf Ghiberti ist mit einem Irrtum verbunden, ob man nun annimmt, die Nikolauskapelle sei von einem mit Zusätzen versehenen Exemplar der Commentare oder einer anderen Quelle namhaft gemacht worden. Weder der Anonymus, noch die erste oder zweite Angabe der Viten geben den Gegenstand dieser Fresken an; Vasari konnte sie daher nur dann identifizieren, wenn er bei der Neubearbeitung vergaß, daß er früher die von Ghiberti geschilderten Historie ne frati di Sancto Agostino nach Siena verlegt hatte und die Malereien von Cortona mit der Beschreibung der jetzt richtig lokalisierten Fresken verglich. Für die Frage nach der Herkunft der Notiz über die Nikolauskapelle läßt sich dieser Stelle daher nichts entnehmen.

(Dazu das Verhältnis Cimabues zu G. Gaddi und Tafi n. Tab. C. Nr. *1.*)

β) Stefano: Verhältnis zu Giottino n. Tab. D Nr. *2.*

γ) T. Gaddi: Der Zusatz (il) suo maestro n. Tab. D Nr. *3.*

δ) Orcagna: Sonette an Burchiello n. Tab. C Nr. *6.*

ε) Agnolo Gaddi: sein Reichtum n. Tab. D Nr. *4 a*; Antonio Veneziano, sein Schüler n. Tab. D Nr. *4 b.*

ζ) Antonio Veneziano: Liste der Werke n. Tab. D Nr. *5.*

η) Berna: Namensform und Cap. S. Niccolò n. Tab. C Nr. *8.*

ϑ) Giovanni d'Asciano: Werke n. Tab. C Nr. *9.*

ι) Nanni di Banco: Laurentius n. Tab. D Nr. *6.* (Tod an einer Krankheit n. Tab. C Nr. *11.*)

κ) Ghiberti: Bedingungen für die Konkurrenz um die Bronzetür n. Tab. C Nr. *13 a.* Alter bei Beginn der ersten Tür n. Tab. C Nr. *13 b.*

λ) Brunelleschi: Anekdote über den Wettstreit, Geschichte der Kuppelwölbung und der Konkurrenz um das Laternenmodell n. Tab. D Nr. *7 a—c.*

μ) Donatello: Die Statue des Alten an der Fassade des Domes (wo Gelli und Vasari gegen Magl. näher zusammenzurücken sind) n. Tab, D Nr. *8 a.* Anordnung der Werke von Judith bis Johannes Martelli n. Tab. D Nr. *8 c.* Der Fall Tab. D. Nr. *8* (Campanilestatuen) fordert drei Quellen.

ν) Vecchietta: Werke n. Tab. C Nr. *18.*

In dieser Tafel der Übereinstimmungen wird nirgends das Nebeneinander von zwei schriftlichen Quellen erfordert, denn in dem Falle μ kann die dritte Quelle neben Billi und dem primo testo sehr wohl die durch Albertini gestützte Tradition sein. Nachdem nun in den meisten Stellen der Zusammenhang mit Billi nachgewiesen worden ist und ich zur Scheidung mehrerer Vorlagen keinen zureichenden Grund erkenne (die Nr. η), ϑ) und ν) sind nur bedingt eingereiht!), so betrachte ich diese Stellen solange, bis sich Anhaltspunkte zu einer anderen Auffassung ergeben, als wenn sie zu einer Quelle (K) gehören würden, die breiter und ausführlicher als das Buch ist, mit ihm aber im ganzen die Auswahl der Künstler und die notizenhafte Art der Darstellung gemein hat. Ich brauche nach so viel Verwahrungen nicht noch ausdrücklicher hinzuzufügen,

daß diese Aufstellung nur den Wert einer Hypothese, welche die Orientierung erleichtert, keineswegs den einer Demonstration oder eines Wahrscheinlichkeitsbeweises besitzt.

Wir kommen jetzt auf die Zitate von Quellenschriften, die sich direkt nur bei dem Anonymus[1]) und bei Vasari finden, zurück. Wir finden: *α*) certi Ricordi di vecchi pittori, von Vasari erst in der zweiten Auflage zu einer Anekdote angeführt, die teilweise auch Gelli hat (Tab. B n. *1c*). Hier hätten wir den Schrifttext, auf den die Übereinstimmungen zwischen Gelli und Vasari zurückgehen, wenn das Zitat nicht so unbestimmt und verdächtig wäre.

β) Primo testo, zweimal von dem Anonymus zitiert (Tab. D Nr. *6* und Nr. *8 b*), einmal zu einer Nachricht, die sich inhaltlich mit Billi deckt. Nur die Angabe, die sich nicht in dem Buche findet, ist von allen drei Autoren verwendet worden. Vasari verweist mit dem Zweifel stimasi usw. auf eine Quelle. Die andere kann man, wenn man will, in Gellis Text erkennen; doch kann sie dieser auch aus Billi geschöpft haben.

γ) Die Schriften des Domenico Ghirlandajo, von Vasari zu der Nachricht über Giottinos Abstammung zitiert (Tab. D Nr. *2*), die in allen drei Werken vorkommt. Die Wendung Gellis secondo alcuni kann als Quellenverweis aufgefaßt werden. Man kann also nur sagen, daß der primo testo und die Schriften des Ghirlandajo sich an den Stellen, wo wir sie kennen, mit

---

[1]) Man könnte versucht sein, die Zitate des Anonymus unter der Voraussetzung zu untersuchen, daß er eine Quelle dann anführt, wenn er, einer anderen folgend, sich von ihr entfernt. Doch führt ein solches Examen zu keinem Resultat, wie ich an den Zitaten Billis, welche die häufigsten sind, gezeigt habe. Aus den 14 Anführungen geht hervor, daß der Anonymus viermal Ghiberti vor ihm den Vorzug gegeben hat (S. 51, 9; 52, 1 u. 52, 2 [Mißverständnis von Ghib. II, c. 4, 3 durch falsche Interpunktion]; 60, 1). Je zweimal formuliert er den Text selbständig gegenüber Billi (S. 61, 9; 88, 5) oder setzt Sätze desselben, die er im Texte ausläßt, in die Anmerkung (S. 54, 11; 81, 12, hier eine selbständig vorgenommene Ortsbezeichnung; vergl. den ungelenken Ausdruck). Von den 6 Stellen, die übrig bleiben, kann man 5 auf eine Quelle beziehen, die viermal nur textlich, nicht inhaltlich von Billi abweicht (S. 51, 8; 53, 11; 60, 10; 103, 7) und nur ein einzigesmal eine Nachricht bringt, die dieser nicht hat (S. 52, 5); aber auch hier ist die Möglichkeit vorhanden, daß der Zuwachs auf eigener Kenntnis des Autors und nicht auf einer Quelle beruht. Eine Stelle (S. 62, 8) dürfte auf ein Mißverständnis des „Buches“ zurückgehen.

dem Inhalt jener hypothetischen Quelle berühren und daß sie wie diese zu Billi in einem Verwandtschaftsverhältnisse stehen. Für die „Erinnerungen an alte Maler“ müßte man erst eine bessere Beglaubigung als das Zitat post festum in der zweiten Auflage Vasaris besitzen, um mit ihnen ernstlich rechnen zu können.

7. Die mühevolle Prüfung der Beziehungen Vasaris zu Gelli und dem Anonymus war notwendig, um das Feld für die folgenden Untersuchungen zu reinigen. Der Anonymus und Gelli sind Schriftsteller (beide wahrscheinlich Florentiner), die sich um die Geschichte der Denkmäler ihrer Vaterstadt bemühen; das Material, das sie benützen, läßt einen Schluß auf die Quellen zu, die damals unterrichteten Liebhabern solcher Studien zur Verfügung standen. Damit ist nur so viel gesagt, daß wir berechtigt sind, die Summe dessen, was Vasari sekundären schriftlichen Quellen verdankt, durch die Analyse der Commentare Ghibertis, der anonymen Vita des Brunelleschi, Albertinis Stadtführer, Billis Buch und die hypothetische Schrift *K* nach unserer Kenntnis als begrenzt anzusehen. Wir betrachten fortan den Stoff der Viten, dessen Herkunft wir noch nicht sichergestellt haben, unter der Voraussetzung, daß er nicht aus sekundären Quellen stamme, und erachten uns gegen den, der uns widerspricht, so lange als gedeckt, bis er Gründe für seine gegenteilige Ansicht geltend gemacht hat.

§ 3. Primäre Quellen: Dokumente und Inschriften.

Häufig wird bei Angaben der Viten, die sich in einem gewissen Zusammenhange als richtig erweisen oder die wahrscheinlich sind, weil sich nichts gegen sie vorbringen läßt, die Vermutung laut, sie stammten aus uns unbekannten Dokumenten, die Vasari benützt habe.[1]) Eine nähere Untersuchung lehrt, daß diese Voraussetzung irrig ist. Dem Vorwurfe der Unwahrscheinlichkeit, der mit Rücksicht auf die kurze Zeit, die er zur Abfassung seines Werkes brauchte, gegen jene Erklärung zu erheben wäre, ließe sich dadurch begegnen, daß man annimmt, nicht er selbst, sondern seine Freunde hätten die zur Verwertung von Urkunden notwendigen Studien an-

---

[1]) Z. B. Frey, Il Codice Magl. S. 312 bezüglich der Campanilereliefs des Luca della Robbia.

gestellt und ihm nur die Resultate überliefert. Verhielte es sich so, dann müßten wir auch die Früchte solcher Bemühungen in den Viten erkennen; wenn man auch darüber hinwegsieht, daß Vasari nur an zwei Stellen auf Aktenstücke oder Rechnungsbücher in einer Weise verweist, die darauf schließen läßt, daß er sie angesehen hat, (während er es nicht versäumt hätte, sich ausgedehnter archivalischer Nachforschungen zu rühmen), so wäre doch zum mindesten zu erwarten, daß die aus primären Quellen geschöpften Nachrichten sich durch besondere Präzision und Zuverlässigkeit auszeichnen. Prüft man Nachrichtengruppen, an denen man den Einfluß von Dokumenten am ehesten merken müßte, wie die chronologischen Daten, auf ihre Richtigkeit, so kommt man zur Einsicht, daß die wenigen unanfechtbaren Angaben aus Inschriften stammen, während die Mehrzahl auf unsichere Tradition und willkürliche Schätzungen zurückgeht. Die Nachrichten über die großen künstlerischen Unternehmungen, wie den Bau des Domes von Florenz, die Ausschmückung des Palazzo della Signoria, für deren Geschichte ihm ein viel reicheres Urkundenmaterial zur Verfügung stand als uns, sind dürftig und voll von Irrtümern. Auch dafür, daß er die Literatur der Erinnerungen und Hausmemoiren, auf die er sich beruft, herangezogen habe, finden sich keine Anhaltspunkte. Nur ab und zu begegnen wir vereinzelten Notizen, die auf Urkunden deuten, von denen er zufällig Kenntnis erlangte.

Den viel leichter zugänglichen Inschriften dagegen hat Vasari Aufmerksamkeit zugewendet. Er schöpft aus ihnen biographische Daten, Künstlernamen, Zuschreibungen und ab und zu auch Datierungen. In den Viten des Mino da Fiesole und des Francia zählt er z. B. fast lauter bezeichnete Werke auf. Meist berücksichtigt er sie stillschweigend; auf einige weist er hin, wenige rückt er in ihrem vollen Wortlaut ein. Wo sie erhalten sind und seine Angaben mit ihnen übereinstimmen, dürfen wir sie ohne Bedenken als seine Quellen voraussetzen. Aber auch die Namen einer Reihe von unbedeutenden Meistern, besonders aus dem Trecento, deren von Vasari zitierte Werke verloren gegangen sind, müssen auf Inschriften zurückgehen.

Erläuterungen.

1. Man braucht sich nur näher auszudenken, was für Anforderungen die Heranziehung von Urkunden an Vasaris Arbeitsweise gestellt und welche Konsequenzen sie für sein Werk gehabt hätte, um die Unwahrscheinlichkeit einer Zurückführung von einem Teile seiner Nachrichten auf archivalisches Material zu erkennen. Wo hätte er mit seinen Forschungen anfangen, welche Grenzen hätte er ihnen stecken sollen? Wäre es ihm gegeben gewesen, den Unterschied in der Zuverlässigkeit der Nachrichten der sekundären Quellen und der Tradition, auf die er sich hauptsächlich stützte, und denen, die durch Dokumente beglaubigt werden, zu ermessen, so hätte er nicht einen Teil seines Werkes abschließen können. Nur ein Mann, der dem, was wir heute Quellenkritik nennen, vollkommen verständnislos gegenüberstand, war es möglich, ein so umfassendes Unternehmen wie die Viten zu planen und auszuführen.

Vasari bedurfte aber der Dokumente gar nicht. Die Kunstgeschichte, die wir aus ihnen aufbauen, besteht aus Daten, die wir durch vorsichtige Schlüsse unter fortwährenden methodischen Zweifeln und Gewissensbissen mosaikartig zusammenzusetzen suchen. Wie selten gelingt es, einen lückenlosen Zusammenhang oder ein lebendiges Bild einer Persönlichkeit aufzubauen! Vasari sprang über die Kluft, die die Phantasie von der historischen Realität trennt, blind hinweg. Ein Name, ein Bild, eine Anekdote genügte, um seine Einbildungskraft zu erwecken. Aus sekundären Quellen und der Tradition wußte er meist soviel, um das Unbekannte irgendwie mit dem Bekannten zu verknüpfen; was ihn nicht ansprach, beachtete er weiter nicht, wie die mittelalterliche oder altchristliche Kunst. Den Eindruck, den ihm ein Werk machte, oder die Denkakte, die zu der Einordnung der einzelnen Objekte führten, einer Prüfung zu unterwerfen, fiel ihm nicht ein. Der Begriff der historischen Tatsache blieb ihm fremd. Stoff floß ihm von allen Seiten zu; ihn durch archivalische Nachforschungen zu vermehren, hatte er gar kein Interesse.

Will man aber die Möglichkeit archivalischer Nachforschungen nicht ganz abschneiden, so muß man fragen, welche Dokumente er denn hätte benützen sollen. Die Urkunden-

sammlungen, aus denen wir schöpfen, sind aus den verschiedensten Quellen zusammengesetzt. Die wichtigsten Notizen sind oft an Stellen überliefert, wo wir sie am wenigsten suchen würden. Daß er oder selbst einer seiner Freunde Briefwechsel, Notariatsakte, Ratsprotokolle, die Aufschreibungen der verschiedenen Gesellschaften, durchgesehen hat, die ab und zu ein Bild bestellten, eine Kapelle oder ein Haus errichten ließen, wird niemand behaupten wollen. Etwas wahrscheinlicher ist die Benützung von Baurechnungen, Ausgabenbüchern oder jenen Ricordi, wie sie Baldovinetti, Bicci di Lorenzo oder Michelangelo führten. Aber nirgends findet sich eine Spur, die auf die Verwertung solcher Schriftstücke deutete. Nachrichten, die aus ihnen stammen, sind gewöhnlich umständlich. Man erfährt Einzelheiten der Ausführung, die Namen der Mitarbeiter, welche in die Tradition nicht Eingang finden; eine genaue Datierung pflegt selten zu fehlen. Die Erinnerungen legen von den Eigenheiten der Lebensführung des Schreibenden Zeugnis ab. Nichts dieser Art findet sich in den Viten. Die Dokumente, die er im Leben Brunelleschis zitiert, hat er aus dessen anonymer Vita mit Irrtümern abgeschrieben; er kennt nicht einmal die Reihe der Dombaumeister oder der Architekten der Gemeinde Florenz. Die biographischen Nachrichten sind mager; die wenigen Datierungen stammen aus Inschriften; die zahlreichen Geburts- und Todesdaten sind, wie wir gleich sehen werden, zum größten Teile falsch.

Der Gedanke, daß Vasari dokumentarisches Material systematisch herangezogen habe, ist aufzugeben. Ab und zu sind ihm aber Urkunden bekannt geworden. Im Leben des Filippino Lippi berichtet er, daß die Fresken der Kapelle Caraffa in der Minerva zu Rom von dem M° Lanzilago aus Padua und Antonio, genannt Antoniasso, aus Rom auf 2000 Goldgulden, abgesehen von den Spesen für Ultramarin und die Gehilfen geschätzt wurden (VT 517). Diese detaillierten Angaben gehen wohl auf die stima zurück, die Vasari bei einem der Söhne Filippinos gesehen haben wird.

Daß Mino da Fiesole für das Grabmal des Grafen Hugo in der Badia zu Florenz 1600 Lire erhielt (VT 441), mochte ihm jemand gesagt haben, der die Bescheinigung dieser Summe in dem Ausgabenbuche gelesen hatte, das sich bis vor kurzem

in der Sakristei der Kirche befand. Im Leben Michelangelos beruft er sich auf ein giornale des Domenico Ghirlandajo, das dessen Sohn Ridolfo bewahrte, und in dem Lodovico Buonarrotti den Lohn bestätigte, den ihm Domenico für Michelangelo bezahlte (VT 949). Diese drei Fälle sind Ausnahmen, die keine Verallgemeinerung zulassen. Daß die mündliche Tradition, die Vasari benutzte, ab und zu auf Dokumente oder Familienerinnerungen zurückging, ist möglich, aber nirgends sicher zu belegen; wir werden die Beispiele, die dafür in Betracht kommen, in dem Abschnitte über die mündliche Überlieferung aufzählen.

2. Für die Art, wie Vasari mit historischen Tatsachen umging, ist seine Chronologie charakteristisch. Wir wenden ihr hier unsere Aufmerksamkeit zu, weil sie bis in die letzte Zeit zu Irrtümern Anlaß gegeben hat und weil man seinen bestimmt und ohne Zweifel eingeführten Jahreszahlen gegenüber immer wieder die Vermutung aufwirft, ob sie nicht doch aus irgendwelchen uns unbekannten Quellen stammen.

Seine chronologischen Angaben zerfallen in drei Gruppen:

a) Angaben von Zahlen, die sich auf Geburt, Tod, Lebensdauer oder Lebenszeit einzelner Meister beziehen.

b) Angaben von Zahlen über die Zeit, welche zur Entstehung und Vollendung gewisser Bildwerke notwendig war.

c) Datierungen von Ereignissen durch Jahreszahlen.

Wir unternehmen es nun, die Daten der ersten Gruppe *a)* auf ihre Richtigkeit und Herkunft zu prüfen, und stellen sie in der folgenden Tabelle mit den Korrekturen, welche die moderne Forschung an ihnen vorgenommen hat, zusammen.

Vergleich von Vasaris biographischen Daten mit den Ergebnissen der historischen Kritik.

Parte prima.

<table>
<tr><th>Name des Künstlers</th><th>Bezeichnung</th><th>Vasari 1550</th><th>Vasari 1568</th><th>Anmerkung</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Cimabue
(nach Billi um 1200, nach Gelli um 1280)</td><td>Tod</td><td colspan="2">1300</td><td rowspan="3">1301 arbeitet er an dem Mosaik im Dom zu Pisa (Ciampi, Sagrestia Pistojese 144 und Tanfani-Centofanti, Artisti Pisani p. 114).</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">60 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">1240</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Andrea Tafi</td><td>Tod</td><td colspan="2">1294</td><td rowspan="3">Andrea di Richo, vocato Tafo findet sich in dem Register D der Matrikeln der arte de' Medici Speciali e Merciai, das Eintragungen aus den Jahren 1320 bis 1353 enthält (Frey, Loggia de' Lanzi 313).</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">81 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">[1213]</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Gaddo Gaddi
(nach Billi zwischen 1290 und 1330)</td><td>Tod</td><td colspan="2">1312</td><td rowspan="3">Gaddo di Çanobi Ghaddi findet sich in dem von 1312 bis 1320 reichenden Register der arte de' Medici etc. (Frey l. c. 319). Nach den Spoglien des Dell' Ancisa lebte er noch 1327, nach denen des Manni noch 1333 (VS I, 345 n. 1). Richa I, 5b behauptet, das Dokument seines Begräbnisses in S. Croce vom Jahre 1332 gesehen zu haben.</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">73 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">[1239]</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Margaritone</td><td>Tod</td><td>1316</td><td></td><td rowspan="3">Sein Name fehlt in dem 1299 begonnenen Ruolo de' Fratelli della Fraternità d'Arezzo, woraus geschlossen werden darf, er sei vor diesem Jahre gestorben (VS I, 367 n. I).</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">77 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td>[1239]</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">Giotto
(nach Billi um 1230)</td><td>Geburt</td><td colspan="2">1276</td><td rowspan="2">Die Quelle für das Todesdatum der ersten Auflage ist Gio. Villanis Chronik (l. XI, c. 12).</td></tr>
<tr><td>Tod</td><td>8. Jän. 1336</td><td>1336</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Stefano
(nach Billi um 1330)</td><td>Tod</td><td></td><td>angebl. 1350</td><td rowspan="4">Mehrere Maler mit dem Vornamen Stefano kommen in den Matrikeln der Arte de' Medici e Speziali in einem zwischen 1320 bis 1347 abgefaßten Verzeichnis (Cod. Nr. VIII) vor. Ob einer von diesen oder der Enkel Giottos namens</td></tr>
<tr><td>Werke</td><td>um 1337</td><td></td></tr>
<tr><td>Alter</td><td>39 J.</td><td>49 J.</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td>[zirka 1298]</td><td>[1301]</td></tr>
</table>

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
				Stefano der Maler gewesen sein kann, mit dem der Künstler identisch ist, von dessen Ruhm bereits die 186. Novelle Sacchettis berichtet, ist nicht zu entscheiden (Frey, Cod. Magl. 231).
Ugolino	Tod	1339	1349	Über die verschiedenen Maler dieses Namens vgl. VS I, 453 n. 4 u. Crowe u. Cav. deutsche Ausgabe II, 223 ff.).
PietroLaurati	Werke	um 1339	um 1350	Zum ersten Male wird er urkundlich 1306 erwähnt. Das letzte Datum aus seinem Leben ist 1342. Der gewöhnlichen Annahme zufolge starb er an der Pest von 1348 (Crowe u. Cav. II, 305; Milanesi Doc. San. I, 194).
Andr. Pisano	Tod	1340	1345	Die letzte urkundliche Erwähnung Andreas fällt in das Jahr 1348. Am 26. April d. J. erhält er eine Zahlung von der Opera des Domes zu Orvieto (Luzi, Il duomo di Orvieto, p. 361). Das früheste Datum die Inschrift auf der Erztür von 1330.
	Werke	um 1339	um 1340	
	Alter		75 J.	
	Geburt		[1270]	
Buffalmacco (nach Billi um 1340)	Tod	1340		Bonamico Cristofani detto Buffalmacco erscheint 1351 in den Listen der Lukasgilde (Gualandi, Mem. orig. VI, 178).
	Alter	68	78	
	Geburt	[1272]	[1262]	
Ambrogio Lorenzetti	Werke	um 1341	um 1340	Urkundlich erwähnt vor 1324—1345 (Milanesi, Doc. San. I, 195 ff.).
	Alter	83 J.	83 J.	
	Geburt	[zirka 1258]	[zirka 1257]	
Cavallini	Werke	um 1344	um 1364	Werke zwischen 1280 und 1308. (Hermanin, Le Gall. naz. V, 114.)
	Alter	75 J.	85 J.	
	Geburt	[zirka 1269]	[zirka 1279]	
Simone Martini	Tod	1345		Erster Auftrag für die Maestà im Pal. pubblico von Siena 1315; Testament Juli 1344. Gosche, S. Martini S. 5—9.
	Alter	60 J. 2 Mon. 3 Tage		
	Geburt	[1285]		

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
LippoMemmi	Tod	[1357]		
TaddeoGaddi (nach Billi um 1290)	Tod Alter Geburt	1350 50 Jahre [1300]		Taddeo starb 1366 (VS I, 583 n. 2). Das früheste bekannte Datum aus seinem Leben ist 1327, wenn man ihm die Madonna auf dem Grabmal der Baroncelli und Manetti in S. Croce zu Florenz zuerkennt, sonst 1333, das Datum des Triptychons im Bigallo. Nimmt man Cenninis Angabe (Il libro dell' arte, ed. G. & C. Milanesi, p. 2) wörtlich, so müßte er 1312 in die Werkstätte Giottos eingetreten sein.
Orcagna (nach Billi um 1350)	Tod Alter Geburt	1389 60 Jahre [1329]		Orcagna starb wahrscheinlich 1368 (VS I, 608 n. 1). Das früheste bekannte Datum ist sein Eintritt in die Ärztezunft 1344 (Frey, Loggia 20 n. 101 f.).
Giottino (Giottino n. Billi zwischen 1230 und 1290; Maso zwischen 1360 u. 1390)	Alter Geburt Tod	32 Jahre	 1324 [1356]	
Giovanni dal Ponte (nach Billi um 1360)	Werke Alter Geburt	um 1365 59 Jahre [1306]		Vasaris Giovanni da San Stefano a Ponte mit einem der oft in Florenz vorkommenden Maler dieses Namens zu identifizieren, ist unmöglich. Die beiden Kapellen, die Vasari ihm nach Billi zuschreibt, wurden in den Jahren 1429/30 und 1434 von Giovanni di Marco (1385—1437) u. Smeraldo di Giovanni (1365 — 1444) ausgemalt (VS I, 633 n. 2).
AgnoloGaddi (nach Billi zwischen 1290 und 1330)	Tod Alter Geburt	1387 63 Jahre [1324]		Wurde 1387 in die Lukasgilde eingetragen (Gualandi l. c. VI, 176) und starb am 16. Oktober 1396 (n. d. Sterberegister der Ufficiali della Grascia VS. I. 641 n. 3). Die frühesten datierbaren Nachrichten über ihn sind vom Jahre 1367 (Baldinucci, Opere. Milano. Classici IV, 344).

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Berna	Werke	um 1381		
Duccio	Werke	um 1349	um 1350	Die erste sichere Nachricht von Duccio ist der Kontrakt vom 15. April 1285 über das Altarbild für S. Maria Novella zu Florenz (Milanesi, Doc. San. I, 158 ff.), die letzten datieren von 1320 (l. c. 168).
Antonio Veneziano	Werke Alter Geburt	um 1380	um 1384 74 [zirka 1310]	1370 malte Antonio de Francesco da Venezia mit Andrea de Vanni im Dome zu Siena (Milanesi, Doc. San. I, 305). Dies die erste urkundliche Erwähnung. Nach 1388 verschwindet er für uns (Tanfani-Centofanti l. c. 34 ff.).
Jacopo di Casentino	Tod Alter Geburt	1358 65 J. [1293]	 80 J.	Unter den Gründern der Lukasgilde (1349); er ist in ihren Listen unter d. J. 1351 eingetragen; 1347 malte er in S. Maria Novella (VS I, 675 n. 3).
Spinello (nach Billi um 1430)	Werke Alter	1380—1400 77 J.	 92 J.	Nach dem Totenregister der Fraternità zu Arezzo starb er am 14. März 1410 (VS I, 693 n. 3). Sichere Daten aus seiner Jugend fehlen. V_2 läßt ihn schon 1334 in Florenz malen; aber auch das Jahr 1348 scheint als Datum für seine ersten Werke zu früh, da es nicht als Entstehungszeit für die Fresken in S. Maria Maggiore (so Crowe u. Cav. II, 179), sondern höchstens als ihr terminus post quem angesehen werden darf.
Starnina (nach Billi um 1390)	Werke Alter Geburt Tod	1390—1408 49 Jahre	 1354 [1403]	In die Lukasgilde 1387 eingetragen (VS II, 5. n. 1). Wenn er den hl. Dionysius, an dem Palazzo della parte Guelfa gemalt hat, so muß er nach 1406 (V_1 versetzt die Wiedererwerbung von Pisa, auf die dieses Fresko anspielt, in das Jahr 1366) gestorben sein.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Lippo (nach Billi um 1430)	Werke	um 1410		Vasaris Lippo läßt sich mit keinem der zahlreichen Lippi, die die Listen der Lukasgilde aufführen, identifizieren. Lippo di Corso, der die Mosaiken von S. Giovanni im J. 1402 restaurierte, war 1357 geboren und verfaßte 1427 ein Steuerbekenntnis (VS II, 11 n. 1 u. 13 n. 3).
D. Lorenzo (nach Billi um 1420)	Alter	55 J.		
Taddeo Bartoli	Werke Alter Geburt	um 1407 59 J. [zirka 1348]	um 1410 59 J. [zirka 1351]	Wurde nach 1362 geboren, starb 1422 (Milanesi, Doc. San. II, 107 f.) und ist daher ca. 60 Jahre alt.
Domenico Bartoli	Werke	um 1436		Gestorben wahrscheinlich um 1449 (Milanesi, Doc. San. II, 172).
Lorenzo di Bicci (nach Billi um 1410)	Geburt Alter Tod	 61 J. 	1400 zirka 60 J. [1460]	Wurde 1373 geboren, starb am 6. Mai 1452 (VS II, 68 f.) und wurde daher 79 Jahre alt.

Parte seconda.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Jacopo della Quercia	Tod Alter	1418 	 64 J.	Er starb am 20. Oktober 1438 (Gaye, Cart. I, 365 f.). Cornelius, Quercia p. 13, erschließt als Geburtsjahr 1374.
Niccolò d'Arezzo	Tod Werke Alter Geburt	 um 1419 66 Jahre [zirka 1353]	1417 [1351]	Am Dom zu Florenz von 1394 bis 1419 beschäftigt (Cavallucci, S. Maria del Fiore 129—131). Nach Cicerone II, 350, gestorben 1320. Das von Baldanzi veröffentlichte Dokument, das ihn noch 1444 als lebend erwähnt (VS II, 139 n. 2), muß sich auf einen anderen Künstler beziehen.

<table>
<tr><th>Name des Künstlers</th><th>Bezeichnung</th><th>Vasari 1550</th><th>Vasari 1568</th><th>Anmerkung</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Dello</td><td>Werke</td><td>um 1421</td><td></td><td rowspan="3">Filarete erwähnt ihn in dem zwischen 1460 und 1464 abgefaßten Traktate über die Baukunst als noch lebend (ed. v. Oettingen, p. 212). Nach den Steuerbekenntnissen seines Vaters wurde er zwischen 1403 und 1408 geboren (VS II, 155), muß daher ein Alter von mindestens 52 Jahren erreicht haben.</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">49 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td>[zirka 1372]</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">Nanni di Banco</td><td>Tod</td><td colspan="2">1330</td><td rowspan="3">Am 2. Februar 1405 matrikuliert er sich in der arte de' maestri di pietra und machte am 9. Februar 1421 sein Testament (VS II, 162 n. 1 u. 164 n. 3).</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">47 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">[1383]</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Luca della Robbia</td><td>Tod</td><td>1430</td><td></td><td rowspan="2">Nach dem Totenregister der arte de' Speziali am 20. Febr. 1482 gestorben (VS II, 177 n. 1). Alter 82 oder 83 Jahre.</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td>75 J.</td><td></td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td>[1355]</td><td>1388</td><td>Geboren 1399 oder 1400 (Steuerbekenntnisse Lucas und seines Vaters: Gaye I, 182 ff.).</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Andrea della Robbia</td><td>Tod</td><td></td><td>1528</td><td rowspan="2">Lebte vom 28. Oktober 1435 bis zum 4. August 1525 (Aufzeichnungen der Arte de' maestri di pietra e di legname (VS II, 179 n. 1 u. 180 n. 3), wurde mithin 90 Jahre alt.</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td>83 J.</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">PaoloUccello</td><td>Tod</td><td colspan="2">1432</td><td>Am 11. Dezember 1475 nach den Totenregistern gestorben (VS II, 217 n. 1).</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">83 Jahre</td><td>Alter 73—79 Jahre.</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">[1439]</td><td>Geburt zwischen 1396 und 1402 nach seinen Steuerbekenntnissen (Gaye I, 146 f. und VS II, 217 n. 1).</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ghiberti</td><td>Tod</td><td></td><td>im 64. Lebensjahr</td><td rowspan="2">Ghiberti (1378—1455) wurde 77 Jahre alt.</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td>64 J.</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">Masolino</td><td>Werke</td><td colspan="2">um 1440</td><td>Wahrscheinlich mit dem am 18. Oktober 1447 verstorbenen Tommaso di Cristofano identisch (VS II, 266 n. 1).</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">37 Jahre</td><td>64 Jahre.</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">[1403]</td><td>Wurde nach dem Steuerbekenntnis seines</td></tr>
</table>

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
				Vaters 1383 geboren (Giornale stor. degli Arch. Tosc. IV, 192 ff., VS II, 263 n. I).
Parri Spinelli	Werke	um 1440		Starb nach gleichzeitigen Aufzeichnungen (VS II, 285 n. 3) 1452.
	Alter	56 J.	52 J.	65 Jahre.
	Geburt	[1384]		Nach seinem Steuerbekenntnis (VS II, 275 n. 2) 1387 geboren.
Masaccio	Tod	1443		Um 1428 (Giorn. stor. degli Arch. Tosc. IV, 194 n., VS II, 299 n. 3).
	Alter	26 Jahre		ca. 26 oder 27 Jahre.
	Geburt	[1417]		Nach Angabe seines Bruders am 1. Dezember 1401, nach seinem eigenen Steuerbekenntnis von 1427 im Jahre 1402 geboren.
Brunelleschi	Geburt	1377		1377 nach dem Steuerbekenntnis Brunelleschis von 1427 (Fabriczy, Brunellesco 510 ff.), und der anonymen Vita (ed. Frey 362).
	Alter	69 Jahre		Vasaris Angabe richtig.
	Tod	14. April 1446		15. April 1446 (Fabriczy 103). Die Grabschrift nennt den 16. April.
Donatello	Geburt	1383		Aus Donatellos Angaben an die Steuerbehörde ergeben sich die Jahre 1382, 1386 und 1387 als mögliche Geburtsdaten (Gaye I, 120—3.)
	Tod	13. Dez. 1466		Vasaris Jahresdatum wird durch Palmieri (de temporibus) und die Totenregister bestätigt (VS II, 421 n. 3).
Michelozzo	Alter	68 Jahre		Alter 76 Jahre? (1396?—1472, cf. Gaye I, 117 ff. und VS II, 450 n. 1).
Giuliano da Majano	Werke	um 1447		Stirbt am 17. Oktober 1490 nach den Effemeridi des Leostello (Fabriczy im Repert. XX, 89, Nr. XVII).
	Alter	70 Jahre		58 bis 60 Jahre.
	Geburt	[ca. 1377]		Nach den Steuerbekenntnissen zwischen 1430 und 1432. Fabriczy entscheidet sich für 1432.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Filarete	Alter		69 J.	Seine Geburt fällt wahrscheinlich in das erste Jahrzehnt des Quattrocento; nach dem Jahre 1465 verlieren wir jede Spur von ihm (Oettingen, Beiträge zur Kunstgesch. N. F. VI, p. 3 u. 51).
Simone	Alter		55 J.	
Piero della Francesca	Werke Alter Geburt	um 1458 86 Jahre [1372]		Wurde am 12. Oktober 1492 in Borgo S. Sepolcro begraben (VS II, 501 n. 1). Geburt angeblich um 1420 (Witting, P. dei Franceschi, p. 1). Das früheste Datum 1439, wo er als Gehilfe des Domenico Veneziano bei den Fresken von S. Maria Nuova erwähnt wird (Crowe u. Cav. III, 48 u. 52).
Fra Giovanni Angelico	Tod	1455		Richtige Angabe nach dem Grabstein in der Minerva (Marchese, Memorie dei più insigni Pittori etc. Domenicani, Bol. 1878, I, 387).
	Alter Geburt	68 J. [1386]	68 J. [1387]	Geburtsjahr ungewiß. Marchese (I, 265) nimmt merkwürdigerweise an, Vasari verlege es in der ersten Aufl. auf 1388.
Lazzaro Vasari	Tod	1452		
Giorgio Vasari d. ä.	Tod Alter	1465	1484 68 J.	Nach dem Stammbaum Milanesis starb er 1481 (VS II, 561).
L. B. Alberti		Keine Daten, Tod in età assai ben matura		
Antonello da Messina	Alter	49 Jahre		
Al. Baldovinetti	Tod	1448		31. August 1499 (Register des Spitals von S. Paolo, VS II, 597 n. 3).

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Al. Baldovinetti	Alter	80 Jahre		72 Jahre.
	Geburt	[1368]		Geboren am 14. Oktober 1427 nach den sog. Libri dell' Età (VS II, 591 n. 1).
Vellano	Alter	92 Jahre		Grabmal Roccabonellas († 1491). Nach Scardeone gest. um 1500 (?), 92 J. alt.
Fra Filippo Lippi	Tod	1438		8. Oktober 1468 nach dem Nekrologium der Florentiner Carmeliter (VS II, 628 n. 2).
	Alter	67 J.	57 J.	
	Geburt	[1371]	[1381]	Das früheste Datum ist das seiner Profession vom 8. Juni 1421 (VS II, 611 n. 1).
Paolo Romano	Alter	57 J.		
Berto, Mino del Reame; Paolo Romano, Chimenti Camicia	Werke		um 1470	
Andrea del Castagno	Alter	71 J.		ca. 67 Jahre alt (ca. 1390—19. Aug. 1457 VS II, 684).
Domenico Veneziano	Alter	56 Jahre		
Gentile da Fabriano	Alter	80 Jahre		1421 in die Lukasgilde von Florenz eingetragen, stirbt 1428 in Rom (Venturi, Le vite etc. scritte da M. Giorgio Vasari I, 20), wird daher kaum ein so hohes Alter erreicht haben.
Pisanello	Tod	assai ben maturo	assai ben vecchio	
Pesello	Alter	77 Jahre		1367—1446.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Pesellino	Alter	31 Jahre		1422—1457, daher 35 Jahre alt (Weisbach, Pesellino, p. 4 f.).
Ben. Gozzoli	Tod	1478		1496.
	Alter	78 Jahre		76 oder 72 Jahre.
	Geburt	[1400]		1424 (1428?) Gaye I, 271—3.
Vecchietta	Werke	um 1482		Starb am 6. Juni 1480 (VS III, 79 n. und Milanesi, Doc. San. II, 367).
	Alter	58 Jahre		ca. 68 Jahre.
	Geburt	[1422]		Nach Milanesi (Doc. San. l. c. um 1412). Von 1428 an gehörte er der Lukasgilde von Siena an.
Galasso		—	—	
Ant. Rossellino	Werke	um 1460	um 1490	Um 1478 gestorben, weil er in diesem Jahre zum letzten Male die Taxe der Arte de' maestri di pietra zahlt (VS III, 97 n. 1).
	Alter	46 Jahre		Etwa 51 Jahre alt.
	Geburt	[zirka 1414]	[zirka 1444]	Geboren 1427 nach dem Steuerbekenntnis bei Gaye I, 188.
Francesco di Giorgio	Werke	um 1470	um 1480	Gestorben im Jänner 1502 (VS III, 73 n. 4); nach dem Prospetto cronologico ebenda 86, im Februar).
	Alter	47 Jahre		63 Jahre.
	Geburt	[zirka 1423]	[zirka 1433]	Laut Taufregister (VS III, 69 n. 2) am 23. September 1439 geboren.
Desiderio da Settignano	Werke	um 1485		Gestorben am 16. Jänner 1464 (laut Sterberegister VS III, 111 n. 1).
	Alter	28 Jahre		36 Jahre.
	Geburt	[1457]		Geboren 1428 nach seinem Steuerbekenntnis von 1457 (VS l. c.).
Mino da Fiesole	Tod	1486		Nach dem Nekrologium von S. Ambrogio am 4. Juli 1484 verstorben (VS III, 125 n. 1).
Ercole Ferrarese	Alter	40 Jahre		Arch. stor. dell' arte 1889 II, 339—360.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Guido Bolognese	Alter	35 Jahre		
Giovanni Bellini	Alter	90 Jahre		
Gentile Bellini	Tod	1501		Am 23. Februar 1507 verstorben.
	Alter	vicino alla età di anni 80		Cicogna, Iscr. III, 119.
Cosimo Roselli	Tod	1484		Nach dem Totenregister am 7. Jänner 1507 verstorben (VS III, 189 n. 5).
	Alter	68		68 Jahre.
	Geburt	[1416]		Geboren nach den Steuerbekenntnissen im Jahre 1439 (Gaye II, 457 n.).
Il Cecca	Tod	1488	1499	Starb nach Macchiavell und Ammirato 1488.
	Alter	41 J. 4 Mon. 14 Tage		Die Grabschrift, auf die sich Vasari bezieht, ging bei der Zerstörung von S. Pier Scheraggio (1561) verloren.
	Geburt	[1447]	[1458]	
Verrocchio	Tod	1488		Todesjahr, das Vasari nach dem Grabstein in S. Ambrogio gibt, richtig.
	Alter	56 Jahre		53 Jahre.
	Geburt	[1432]		1435 geboren nach dem Steuerbekenntnis seines Vaters (VS III, 357 n. 1).
L'Abbate di San Clemente	Tod	1461		Wenn der Abbate an der Sixtina gemalt hat, so kann sein Tod unmöglich in das Jahr 1461 fallen.
	Alter	83 Jahre		
	Geburt	[1378]		
Domenico Ghirlandajo	Tod	1493		Nach den Totenregistern am 11. Jänner 1494 verstorben (Gaye I, 266).
	Alter	44 Jahre		
	Geburt	[1449]		Vasaris Angabe nach den Steuerbekenntnissen richtig (VS III, 253 n. 2).
Gherardo	Werke	um 1468	um 1470	1497 gestorben (VS III, 243 n. 1 u. 252).

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Gherardo	Alter	63 Jahre		52 Jahre.
	Geburt	[zirka 1405]	[zirka 1407]	1445 geboren (VS III, 243 n. 1 u. 248).
Sandro Botticelli	Tod	1515		Laut Totenregister am 17. Mai 1510 verstorben (VS III, 321 n. 3).
	Alter	78 Jahre		63 Jahre.
	Geburt	[1437]		Nach den Steuerbekenntnissen 1447 geboren (Gaye I, 344 u. VS III, 321 n. 3).
Antonio Pollaiuolo	Tod	1498		Nach einem von VS III, 298 n. 1 angeführten Notariatsinstrument am 4. Februar 1498 verstorben.
	Alter	72 Jahre		68 oder 69 Jahre.
	Geburt	[1426]		Nach den Steuerbekenntnissen 1429 oder 1430 geboren (Gaye I, 265 f.).
Piero Pollaiuolo	Tod	1498		Wird in dem Testament seines Bruders Antonio vom 4. November 1496 (Gualandi, Mem. Or. I, 46) schon als verstorben erwähnt.
	Alter	65 Jahre		Höchstens 53 Jahre.
	Geburt	[1433]		Nach den Steuerbekenntnissen (Gaye I, 265 sq.) 1443 geboren.
Benedetto da Majano	Tod	1498		Am 24. Mai 1497 gestorben (VS III, 344 n. 3).
	Alter	54 Jahre		55 Jahre.
	Geburt	[1444]		Nach den Steuerbekenntnissen (Gaye I, 268 sq.) 1442 geboren.
Andrea Mantegna	Tod	1517		13. September 1507 [Kristeller, Mantegna, 582].
	Alter	66 Jahre		75 Jahre.
	Geburt	[1451]		1431 [Kristeller, Mantegna, 502].
Filippino Lippi	Begräbnis	13. April 1505		Am 18. April 1504 gestorben (VS III, 476 n. 1).
	Alter	45 Jahre		
	Geburt	[1460]		Milanesi verlegt (VS III, 476 n. 1) seine Geburt um das Jahr 1457.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Luca Signorelli	Tod	1521		
	Alter	82 Jahre		ca. 73.
	Geburt	[1439]		Nach Mancini, Signorelli, p. 5 f., viel später, als Vasari sie ansetzt, etwa um 1450.
Pinturicchio	Werke	um 1513		Starb nach Tizio am 11. Dezember 1513. Testament von 1513 (Milanesi, Doc. San. III, 62.)
	Alter	59 Jahre		
	Geburt	[um 1454]		
B. Buonfigli u. Gerino da Pistoja	Werke	um 1508		
L'Indaco	Alter	68 Jahre		
Francesco Francia	Geburt	1450 (dicesi)		
	Tod	1518		Nach gleichzeitigen Aufzeichnungen starb er am 7. Jänner 1517 (Williamson, Fr. Raibolini called Francia; London, Bell 1901, p. 126).
Carpaccio		—	—	
Perugino	Tod	1524		Februar oder März 1523 (VS III, 590 n. 3).
	Alter	78 Jahre		
	Geburt	[1446]		1446? (VS III, 566 n. 2).

Parte terza.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Lionardo da Vinci	Alter	75 Jahre		1452—1519, daher 67 Jahre.
Giorgione	Geburt	1477	1478	
	Tod	1511		

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Correggio	Werke	um 1512		Begraben am 6. März 1534 (VS IV, 119 n. 3).
	Alter	etwa 40 J.		
	Geburt	[um 1472]		
Piero di Cosimo	Tod	1521		Vasaris Angabe wahrscheinlich, wenn auch nicht beglaubigt.
	Alter	fast 80 J.		Da er 1462 geboren wurde (VS IV, 131 n. 2), konnte er etwa 60 Jahre alt werden.
Bramante	Tod	1514		12. März 1514 (Gaye II, 135).
	Alter	70 Jahre		
	Geburt	[1444]		
Fra Bartolommeo	Begräbnis	8. Okt. 1517		Gestorben am 31. Oktober 1517 (Annalen des Klosters S. Marco bei Marchese II, 612).
	Alter	48 Jahre		42 Jahre.
	Geburt	[1469]		1475 geboren nach dem Steuerbekenntnis des Vaters von 1481 (VS IV, 206).
Albertinelli	Werke	um 1512		Geboren am 13. Oktober 1474 (Taufregister VS IV, 217 n. 2.), gestorben am 5. November 1515 (Sterberegister l. c. 225, n. 4).
	Alter	45 Jahre		41 Jahre.
Raffaellino del Garbo	Tod	1524		
	Alter	58 Jahre		
	Geburt	[1466]		
Torrigiano	Werke	um 1518	um 1515	Geboren 24. November 1472, gestorben Spätsommer 1528 (Justi, Preuß. Jb., XXVII (1906), 249 u. 280).
	Tod	1522		
Giuliano da Sangallo	Tod	1517		Gestorben am 20. Oktober 1516.
	Alter	74 Jahre		
	Geburt	[1443]		
Antonio da Sangallo	Tod	1534		Gestorben am 27. Dezember 1534.

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Raphael	Geburt	1483 Charfreitag		26. oder 28. März 1483.
	Tod	1520 Charfreitag		
	Alter	37 Jahre		
Fra Giovanni da Verona	Tod	1537		Gestorben am 10. Febr. 1525 (VS V, 338).
	Alter	68 Jahre		69 Jahre.
	Geburt	[1469]		Geboren um 1456 (VS V, 336).
Marcilla	Tod	1537		Gestorben am 30. Juli 1529 (VS IV, 430 n. 4).
	Alter	62 Jahre		
	Geburt	[um 1475]		
Cronaca	Tod	1509		Gestorben am 16. September 1508 (Gaye II, 481; VS IV, 459).
	Alter	55 Jahre		51 Jahre.
	Geburt	[1454]		Geboren am 30. Oktober 1457 (VS IV, 442 n. 1).
Benedetto Ghirlandajo	Alter	50 Jahre		1458—1497, daher 39 Jahre.
David Ghirlandajo	Tod	1525		Gestorben am 10. April 1525 (VS VI, 532 n. 4).
	Alter	74 J.		73 Jahre.
	Geburt	[1451]		Geboren am 14. März 1452.
Domenico Puligo	Tod	1527		Testament am 12. Septemb. 1527 (VS IV, 472).
	Alter	52 J.		35 Jahre.
	Geburt	[1475]		Geburt 1492 (Steuerbekenntnis VS IV, 472).
Andrea da Fiesole	Tod	1522		Sein Testament vom 25. Oktober 1526 (VS IV, 481 n. 4).
Silvio da Fiesole	Tod	1540		
	Alter	38 J.	45 J.	
	Geburt	[1502]		

<table>
<tr><th>Name des Künstlers</th><th>Bezeichnung</th><th>Vasari 1550</th><th>Vasari 1568</th><th>Anmerkung</th></tr>
<tr><td>Vincenzo da S.Gemignano</td><td>Tod</td><td>1533</td><td></td><td>Die letzten Nachrichten über ihn von 1529 (VS IV, 506).</td></tr>
<tr><td>Benedetto da Rovezzano</td><td>arbeitet</td><td>bis 1540</td><td>bis 1550</td><td>Vertrag, mit dem er sich in Vallombrosa ankauft, vom 26. Jänner u. 27. Juni 1552 (VS IV, 536 n. 1).</td></tr>
<tr><td>Baccio da Montelupo</td><td>Werke</td><td>um 1533</td><td>um 1513</td><td>1536 schon verstorben (VS IV, 548 n. 1).</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td>78 J.</td><td>88 J.</td><td>ca. 66 Jahre.</td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td>[um 1455]</td><td>[1435]</td><td>1469 geboren (Steuerbekenntnisse VS IV, 539 n. 1).</td></tr>
<tr><td>Lorenzo di Credi</td><td>Tod</td><td colspan="2">1530</td><td>Am 12. Jänner 1537 verstorben (VS IV, 569 n. 3).</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td colspan="2">78 Jahre</td><td>Alter richtig.</td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td colspan="2">[1452]</td><td>1459 geboren (Crowe u. Cav. IV, 421 n. 4 u. VS IV, 575).</td></tr>
<tr><td>Boccaccino</td><td>Alter</td><td>angebl. 58 J.</td><td>58 J.</td><td></td></tr>
<tr><td>Lorenzetto</td><td>Tod</td><td colspan="2">1541</td><td>Todesdatum nach der Grabinschrift.</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td colspan="2">47 Jahre</td><td>51 Jahre.</td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td colspan="2">[1494]</td><td>Geboren am 23. Juni 1490.</td></tr>
<tr><td>Peruzzi</td><td>Tod</td><td colspan="2">1536</td><td>Daten nach der zerstörten Grabschrift in S. Pietro (über diese VS IV, 606 n. 1).</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td colspan="2">55J.11Mon. 20 Tage</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td colspan="2">[1481]</td><td></td></tr>
<tr><td>Pellegrino</td><td></td><td>—</td><td>—</td><td></td></tr>
<tr><td>Gio. Francesco Penni</td><td>Werke</td><td colspan="2">um 1528</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td></td><td>40 J.</td><td></td></tr>
<tr><td>Andrea del Sarto</td><td>Geburt</td><td colspan="2">1478</td><td>Am 17. Juli 1486 geboren (VS V, 64).</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td colspan="2">42 Jahre</td><td>Nicht ganz 45 Jahre.</td></tr>
<tr><td></td><td>Tod</td><td colspan="2">1530</td><td>Unter dem Datum des 22. Jänner werden die Kosten für sein Totenamt eingetragen (VS V, 55 n. 1).</td></tr>
</table>

Name des Künstlers	Bezeichnung	Vasari 1550	Vasari 1568	Anmerkung
Properzia de' Rossi	Tod	[1530]		
Alfonso Ferrarese	Tod	1536		Am 1. Dezember 1537 verstorben.
	Alter	49 Jahre		Etwa 40 Jahre.
	Geburt	[1485]		Um 1497 geboren.
Michelangelo Sanese	Alter	etwa 50 Jahre		
Girolamo da Santacroce	Tod	1537		
	Alter	35 Jahre		
	Geburt	[1502]		
Dosso Dossi		—	—	
Pordenone	Tod	1540		Starb zwischen dem 12. und 13. Juni 1539 (VS V, 118 n. 5).
	Alter	56 Jahre		56 Jahre (?).
	Geburt	[1484]		Nach allgemeiner Annahme (Crowe u. Cav. VI, 297) 1483 geboren.
Il Rosso	Tod	1541		
Sogliani	Tod	1544		Ward am 17. Juli 1544 in S. Maria Novella begraben.
	Alter	52 Jahre		
Girolamo da Treviso	Tod	1544		1544.
	Alter	46 J.	36 J.	47 Jahre.
	Geburt	[1498]	[1508]	Nach Federici, Memorie Trevigiane I, 238 im Jahre 1497 geboren.
Polidoro da Caravaggio	Tod	1543		
Bagnacavallo	Alter	58 Jahre		Starb im August 1542 (Gualandi, Mem. orig. II, 11 n. 2).
Amico Aspertini	Alter	70 Jahre		Testament vom 3. November 1552 (Gualandi l. c. III, 178), nach VS V, 179 n. 2 im Jahre 1475 geboren (?).

<table>
<tr><th>Name des Künstlers</th><th>Bezeichnung</th><th>Vasari 1550</th><th>Vasari 1568</th><th>Anmerkung</th></tr>
<tr><td>Girolamo da Cotignola</td><td>Alter</td><td colspan="2">69 Jahre</td><td>Testament vom 16. August 1531 (Gualandi II, 12 f.).</td></tr>
<tr><td>Innocenzo da Imola</td><td>Alter</td><td colspan="2">52 Jahre</td><td>Bilder bis 1549 (VS V, 186 n. 4).</td></tr>
<tr><td>Bagnacavallo, Aspertini, Cotignola, Inn. da Imola</td><td>Werke</td><td colspan="2">1506—1542</td><td></td></tr>
<tr><td>Marco Calavrese</td><td>Werke</td><td colspan="2">1508—1542</td><td></td></tr>
<tr><td>Morto da Feltre</td><td>Alter</td><td colspan="2">45 Jahre</td><td></td></tr>
<tr><td>Franciabigio</td><td>Tod</td><td></td><td>1524</td><td>Gestorben am 24. Jänner 1525.</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td colspan="2">42 Jahre</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td></td><td>[1482]</td><td></td></tr>
<tr><td>Parmigianino</td><td>Tod</td><td>1542</td><td>24. Aug. 1540</td><td>Testament vom 21. August 1540.</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td>41 J.</td><td></td><td>37 Jahre.</td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td>[1501]</td><td>1504</td><td>Geboren am 11. Jänner 1503 (Affò, Vita di Fr. P. 12).</td></tr>
<tr><td>Vincenzo Caccianimici</td><td>Tod</td><td colspan="2">1542</td><td></td></tr>
<tr><td>Palma vecchio</td><td>Alter</td><td colspan="2">48 Jahre</td><td>ca. 1480 geboren (Crowe u. Cav. VI. 526), gestorben zwischen dem 28. Juli und dem 8. Aug. 1528 (ib. 551).</td></tr>
<tr><td>Franc. Granacci</td><td>Begräbnis</td><td colspan="2">Andreastag (30. Nov.) 1544</td><td>Richtig: am 2. Dezember 1543 (VS V, 345 n. 1).</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td colspan="2">67 Jahre</td><td>66 Jahre.</td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td colspan="2">[1477]</td><td>Geboren am 23. Juli 1477 (l. c. 339 n. 1)</td></tr>
<tr><td>Baccio d'Agnolo</td><td>Tod</td><td colspan="2">1543</td><td>Starb am 6. Mai 1543 (VS V, 365).</td></tr>
<tr><td></td><td>Alter</td><td colspan="2">82-83 Jahre</td><td>81 Jahre.</td></tr>
<tr><td></td><td>Geburt</td><td colspan="2">[1461]</td><td>Geboren am 19. Mai 1462.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th>Name des Künstlers</th><th>Bezeichnung</th><th>Vasari 1550</th><th>Vasari 1568</th><th>Anmerkung</th></tr>
<tr><td>Valerio Vicentino</td><td>Tod</td><td colspan="2">1546</td><td>Testament vom 16. Juni 1546 mit Kodizill vom 6. Juli.</td></tr>
<tr><td>Antonio da Sangallo</td><td>Tod</td><td colspan="2">29. Sept. 1546</td><td>Datum der Grabschrift.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Giulio Romano</td><td>Tod</td><td>1546</td><td></td><td rowspan="3">Starb am 1. November 1546 (VS V, 555 n. 1).</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">54 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td>[1492]</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">Sebastiano del Piombo</td><td>Tod</td><td colspan="2">am .. Juni 1547</td><td rowspan="3">Starb am 21. Juni 1547. Das Datum, auch in V_2 fehlend, ist in V_1 freigelassen.</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">62 Jahre</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">[1485]</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Perino del Vaga</td><td>Tod</td><td colspan="2">20. Oktober 1547</td><td rowspan="3">Daten der Grabschrift im Pantheon.</td></tr>
<tr><td>Alter</td><td colspan="2">46 J. 3 Mon. 21 Tage</td></tr>
<tr><td>Geburt</td><td colspan="2">30. Juni 1501</td></tr>
<tr><td>Michelangelo</td><td>Geburt</td><td colspan="2">1474</td><td>6. März 1475.</td></tr>
</table>

In der Fassung der Datierungen, die zumeist am Schlusse stehen, verfolgt Vasari kein in allen Viten gleichmäßig durchgeführtes System.

Er gibt Zeitbestimmungen von vier Arten: Geburtsjahr, Todesjahr, Zeit der Tätigkeit (operò, le sue opere furono) und Alter. Angaben dieser vier Arten finden sich in allen möglichen Kombinationen. Selten notiert er das Geburtsjahr (10 Fälle); am häufigsten ist die Datierung durch das Todesjahr und Alter (57 Fälle) oder die ungenauere durch die Zeit der Wirksamkeit und das Alter (27 Fälle). Doch begnügte er sich auch mit einer der Bestimmungen, dem Todesjahre (15 Fälle), der Zeit der Werke (8 Fälle) oder dem des Alters (23 Fälle) allein. Ohne jedes chronologische Datum sind 14 Meister, darunter merkwürdigerweise Alberti.

Bevor wir auf die Frage der Quellen der Datierungen eingehen, müssen wir uns ein Bild von ihrer Zuverlässigkeit verschaffen. Die Schlüsse, die wir auf sie ziehen können, werden dadurch einigermaßen beeinträchtigt, daß wir in einer ziemlich großen Anzahl von Fällen die Kontrolle durch Urkunden nicht herstellen können. Doch wird sich meist schon aus der Übersicht über die kontrollierbaren Zahlen ein Urteil über die unkontrollierbaren ergeben.

Von den zehn ausdrücklich angeführten Geburtsjahren sind nur zwei zweifellos richtig. Das Raphaels stützt sich auf das Epitaph Bembos; das Brunelleschis, das Vasari aus dessen anonymer Vita übernahm, wird durch die Steuerbekenntnisse des Meisters bestätigt. Das Geburtsdatum des Francia und des A. Sansovino gibt Vasari selbst nur unter Reserve. Falsch sind die Angaben für Andrea del Sarto und Michelangelo, zweifelhaft in verschiedenem Grade die für Cimabue, Donatello und Giorgione. Die Geburtsjahre Peruzzis und Perinos lassen sich aus ihren Grabschriften heraussuchen und sind im Texte der Viten nicht besonders angeführt. Ein Tagesdatum kommt nur bei Raphael vor und stammt aus seiner Grabschrift.

Die Todesjahre sind unzuverlässig. Unter 80 Fällen befinden sich außer 16 unkontrollierbaren 26 falsche, 15 annäherungsweise richtige und 23 richtige. Die letzteren verteilen sich in folgender Weise: eines gehört dem Trecento an (Giotto), sechs gehören dem Quattrocento (Brunelleschi, Donatello, Fiesole, Cecca, Verrocchio, Antonio Pollajuolo), 16 dem Cinquecento an. Elf beruhen auf Grabschriften (Brunelleschi, Fiesole, Cecca, Verrocchio, Antonio Pollajuolo, Bramante, Raphael, Lorenzetti, Peruzzi, Antonio da Sangallo d. j., Perino del Vaga), die Vasari selbst anführt, eines stützt sich auf Villani (Giotto), eines vielleicht auf eine briefliche Mitteilung (Girolamo da Treviso). Von den übrigen gehen wohl die des Donatello und Sebastian gleichfalls auf Epitaphien zurück. Das des Fra Bartolommeo konnte er im Kloster S. Marco erfahren. Die übrigen betreffen Zeitgenossen (A. da Sangallo d. ä., David Ghirlandajo, Sogliani, Baccio d'Agnolo, Valerio Belli, Giulio Romano). Sehr auffallend ist die große Anzahl falscher Angaben. Einzelne sind durch irrige Interpretation von Epitaphien entstanden: so läßt Vasari für Piero Pollajuolo das Todesdatum seines Bruders

gelten, das sich auf ihrem gemeinschaftlichen Grabstein in S. Pietro in Vincoli zu Rom befindet. Bei Gozzoli hat er das Jahr, das nur die Verleihung des Begräbnisses bezeichnet, für das des Todes genommen. Von Andrea Ferrucci wußte er, daß dieser das Grabmal des Antonio Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz nicht allein geschaffen hatte, schloß daraus, daß er durch den Tod an der Vollendung desselben gehindert wurde und ließ ihn in dem Jahre sterben, das auf dem Denkmale stand, wobei noch ein Lesefehler mit unterlief. Ein Lesefehler mag auch das falsche Todesdatum des Gentile Bellini (1507 statt 1501) verschuldet haben. Das unrichtige Todesjahr des Andrea del Sarto befand sich schon auf der Inschrift, die Pier Vettori für die Gedenktafel in SS. Annunziata verfaßt hatte. Bei einer Reihe von Daten beträgt der Irrtum nur höchstens zwei Jahre (Mino da Fiesole, Dom. Ghirlandajo, Ben. da Majano, Filippino, Signorelli, Francia, Perugino, Giuliano da Sangallo, Cronaca, Alfonso Cittadella, Pordenone, Parmigianino, Granacci); ungenaue Transskriptionen von Inschriften, Schwankungen in den mündlichen Traditionen oder Gedächtnisfehler können ihn verschuldet haben. Daß sich bei Künstlern des Trecento eine ganze Reihe falscher Angaben findet, wird niemanden wundernehmen. Aber Vasari greift auch bei einer Reihe der bekanntesten Meister des Quattrocento fehl, die zum größten Teile noch in dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts lebten, wie Luca della Robbia, Uccello, Baldovinetti, Fra Filippo, oder die wie Cosimo Rosselli und Botticelli erst im Cinquecento starben. Sogar über Leute, die in seiner eigenen Vaterstadt gewirkt hatten, wie den Abt von S. Clemente, oder seinen Lehrer Guglielmo da Marcilla ist er schlecht unterrichtet; das Todesdatum seines Großvaters korrigiert er in der zweiten Auflage um 16 Jahre. Tagesdaten kommen sechsmal vor (bei Giotto nach Villani, bei Brunelleschi, Donatello, Raphael, Peruzzi und Perino) nach den Epitaphien, die aber mehrfach nicht eigentlich den Todestag, sondern den der Aufrichtung des Gedenksteines bezeichnen. Tagesdaten finden sich auch bei jenen drei Künstlern, wo sonderbarerweise an Stelle des Sterbetages der der Bestattung genannt wird (Filippo, Fra Bartolommeo, Granacci); doch ist in dem

ersten und dritten Falle die ganze Angabe, in dem zweiten sowohl das Monats- wie das Tagesdatum unrichtig.

Ziemlich häufig führt Vasari die Zeitbestimmung mit einer der folgenden Wendungen ein: „Seine Werke wurden gearbeitet beiläufig um .....,“ „Seine Malereien finden sich (oder erscheinen) im Jahre ....,“ „Ihre Werke fallen in die Zeit von .... bis .....“ Die letzte Formulierung, die der Absicht dieser Datierungsart, die Tätigkeit eines Künstlers ungefähr zu begrenzen, genau entsprechen würde, kommt nur dreimal vor (Starnina, Bagnacavallo und die Bolognesen, Marco Calavrese). Ihr nähert sich die, wo das angeführte Jahr durch den Zusatz „zirka“ als das ungefähre Mittel bezeichnet wird. Vasari hat sich aber um den Sinn dieser Datierungsweise nicht gekümmert; das geht schon aus dem Umstande hervor, daß er in 19 unter 32 Fällen nur eine Jahreszahl ohne jede Einschränkung nennt, wobei es dann unklar bleibt, ob sie sich auf die mittlere Lebens- oder Arbeitszeit beziehen, deren Beginn oder Ende, oder eine unverbindliche Angabe des Todesjahres darstellen soll. Denn auf alle diese Arten kann man sie auslegen. So heißt es z. B. von Torrigiano, daß seine Statuen um 1518 entstanden wären; 1520 starb er aber schon nach Vasari. Die Daten für Pinturicchio (1513), Baccio da Montelupo (1533) und Masolino (1440) treffen am ehesten für das Jahr ihres Todes zu. Andererseits kann bei Gherardo (1468), Dello (1421), Francesco di Giorgio (1470) höchstens der Anfang ihrer Tätigkeit gemeint sein. Trotzdem bei dieser Datierungsweise der harmonisierenden Erklärung ein weiter Spielraum bleibt, sind Vasari eine Reihe grober Versehen nicht nur im Trecento (Cavallini um 1344, Berna um 1381, Duccio um 1349), sondern auch in den beiden folgenden Jahrhunderten (z. B. Desiderio um 1485) passiert.

Am häufigsten gibt Vasari das Alter an, und zwar begnügt er sich nicht mit der allgemeinen Angabe: X erreichte ein hohes Alter oder starb jung, sondern mißt die Dauer des Lebens durch eine bestimmte Anzahl von Jahren ab. Diese Zahlen begegnen nicht nur bei Toskanern, wo er sie aus der Tradition schöpfen konnte, sondern auch bei Künstlern aus anderen Ländern, von denen er sonst so wenig wußte, daß er nicht einmal eine ungefähre Angabe über die Zeit ihres Lebens

wagte (Paolo Romano, Amico Aspertini, Bellano, Boccaccino, Morto da Feltre); sie kommen bei Meistern des Trecento so gut wie bei denen der beiden folgenden Jahrhunderte vor. Die Prüfung dieser Daten liefert allerdings ein für Vasaris Zuverlässigkeit beschämendes Ergebnis: Von 111 Fällen können 49 nicht verifiziert werden; von den restlichen 62 sind nur 8 richtig; bei 11 ist ein Irrtum von 1 Jahre, bei 14 ein solcher von 2 bis 5 Jahren vorhanden; 26 sind falsch. Unter den 49 unkontrollierbaren befinden sich 17 aus dem Trecento, die mit höchster Wahrscheinlichkeit jeder Grundlage entbehren, sowie die für die von Vasari erdichteten Meister, wie Raffaellino del Garbo und Morto da Feltre. Von den 8 richtigen Altersangaben gehen 5 auf Epitaphien (Brunellesco, Cecca, Raphael, Peruzzi, Perino), 3 (Cosimo Rosselli, Lorenzo di Credi, Pordenone) auf die mündliche Tradition zurück, da die sie begleitenden Daten falsch sind. Bemerkenswert ist, daß Vasari den meisten Künstlern ein zu langes Leben verleiht.

Die folgende Übersicht faßt das Ergebnis der Prüfung der biographischen Daten Vasaris zusammen; die ungefähren Datierungen der Lebens- oder Arbeitszeit wurden hiebei übergangen.

Todesdaten	Richtige	Davon auf Inschriften beruhend	Annäherungsweise	Irrtümer	Falsche	Unkontrollierbar	Summe
Parte prima	1	—	1	—	9	2	13
„ seconda	6	5	7	2	12	2	29
„ terza	16	7	7	—	3	12	38
	23	12	15	2	24	16	80

Geburtsdaten	Richtige	Davon auf Inschriften beruhend	Annäherungsweise	Irrtümer	Falsche	Unkontrollierbar	Summe
Parte prima	—	—	—	—	2	—	2
„ seconda	1	—	—	—	—	2	3
„ terza	1 (+ 2)	1 (+ 2)	1	—	1	2	5 (+ 2)
	2 (+ 2)	1 (+ 2)	1	—	3	4	10 (+ 2)

Alter	Richtig	Annähernd		Zweifelhaft	Falsch	Unkontrollierbar	Gesamtsumme
		auf 1 Jahr	auf 2—5 Jahre				
Parte prima	—	1	—	—	2	17	20
„ seconda	3 (2)	5	10	—	18	14	50
„ terza	5 (3)	5	4	1	8	18	41
	8 (5)	11	14	1	28	49	111
		25					

	Richtige	Annäherungsweise	Irrtümer	Zweifelhaft	Falsch	Unkontrollierbar	Gesamtsumme
Summe.	33	41	2	1	55	69	201

Ein Drittel der Daten, die Vasari anführt, läßt sich nicht kontrollieren. Unter den kontrollierbaren stehen 33 richtigen 55 falsche und 41 annähernd zutreffende entgegen. Diese Zusammenstellung enthält die Antwort auf die Frage nach den Quellen dieser Angaben: die richtigen stammen zum größten Teile aus Epitaphien; die falschen und annäherungsweise richtigen können sich nicht auf irgendwelche primäre Quellen stützen. Vasari hat sie auf Grund der Tradition festgestellt und, wo diese nicht zureichte, erfunden, ohne sie als solche zu kennzeichnen.

Diese Schlußfolgerung wird manchem bedenklich erscheinen. Hat Vasari nicht fast jeder der Lebensbeschreibungen Grabschriften angefügt, berichtet er nicht häufig genug über die Grabstätten der Künstler und über die Ursache ihres Todes? Er scheint also doch Einblick in Quellen gehabt zu haben, die uns vielleicht verloren gegangen sind, und seine Irrtümer lassen sich dann durch Nachlässigkeit oder Mangel an methodischer Schulung in der Benützung solcher Dokumente erklären. Daß Vasari die Grabstätten seiner Kunstgenossen aufgesucht hat, kann man nicht bezweifeln. In etwa 70 Fällen gibt er sie genauer oder flüchtiger an. Bei dem Besuche der Kirchen und Klöster mußte er ja auf die Grabsteine stoßen. Er achtet auf sie nicht nur in Florenz, sondern auch auf Reisen.[1]) Grabmäler berühmter Künstler waren Sehenswürdigkeiten, die

[1]) Er führt Grabmäler in Siena (2), Rom (10), S. Gimignano, Borgo S. Sepolcro, Spoleto, Padua, Pisa, Venedig, Mantua, Messina an.

den Fremden gezeigt wurden; Lorenzo de' Medici hatte unter die Kenotaphien ausgezeichneter Florentiner auch das des Giotto und des Benedetto da Majano aufgenommen; in Rom waren Raphael, Peruzzi und Perino im Pantheon, die an S. Pietro tätigen Architekten wie Bramante, Lorenzetti, Antonio da Sangallo in dieser Kirche bestattet worden.

Über die Begräbnisse der Meister aus den letzten Generationen konnte sich Vasari durch Umfrage bei ihren Nachkommen unterrichten. Seine Angaben über sie erweisen sich denn auch in der Mehrzahl als richtig. Trotzdem unterläuft eine Reihe charakteristischer Irrtümer. Bei Taddeo Gaddi wurde er durch Billi irregeleitet und übersah das richtige Zeugnis Albertinis. Uccello läßt er in S. Maria Novella, Masaccio in Carmine, Domenico Veneziano in S. Maria Nuova bestattet werden; in Wirklichkeit wurde der erste in dem Begräbnis seines Vaters Dono in S. Spirito, der dritte in S. Pier Gattolini begraben; Masaccio verstarb bekanntlich in Rom. Vasari verlegte die Grabstätten dieser Meister in die Kirchen, in denen sich ihre bedeutendsten Werke befanden. Bei anderen erschließt er die Grabstätte aus dem Namen, wie bei Mino da Fiesole und Giovanni di S. Stefano. Bei den Spinelli hat ihn ein Wappen irregeführt, in dem er eine Anspielung auf ihren Namen sah. Künstler, die ihr Leben in der Fremde beschließen, läßt er in der bedeutendsten Kirche des Ortes, wo sie verstarben, begraben werden, Jacopo della Quercia im Dom von Siena, Bellano im Santo, Polidoro in der Kathedrale von Messina.

In welchem Umfange hat Vasari nun die Epitaphien für die Chronologie verwertet? Auf eine Anzahl von ihnen, die Datierungen enthalten und wörtlich dem Texte der Viten einverleibt worden sind, haben wir schon öfter hingewiesen. Es sind elf oder zwölf im ganzen, die zum Teil noch vorhanden sind und sich von den anderen auffällig unterscheiden. Diese letzteren enthalten prosaische oder poetische Lobsprüche in lateinischer oder italienischer Sprache, aber nichts, was man sonst auf Epitaphien findet: die Namen sind in der Form gegeben, wie sie Vasari hat, Jahreszahlen oder Altersangaben, wie man sie auf Grabsteinen zu lesen pflegt, fehlen. Dafür nehmen sie auf Anekdoten und Charakterschilderungen der Viten Rücksicht; in das Epitaph auf Ghiberti ist Michelangelos

Ausspruch über die dritte Tür von S. Giovanni verflochten; das auf Castagno spielt auf die Ermordung des Domenico Veneziano an; selbst auf Künstler, die wie Torrigiano oder Girolamo da Treviso in Spanien, bzw. England verstorben sind oder die wie Benedetto da Rovezzano noch leben, finden sich Epitaphien. Zudem schließt der bei allem gleichmäßige Stil sowohl der prosaischen wie der poetischen Grabschriften ihre Entstehung zu anderer Zeit als im Cinquecento aus; für einzelne in gebundener Rede werden die Autoren in der zweiten Auflage genannt. Vasari hat unter die wenigen wirklichen Epitaphien solche gemischt, die er bei seinen Freunden Annibale Caro, Fabio Segni, Giovanni Strozzi, G. B. Adriani bestellte und von denen er eine Anzahl selbst fabriziert hat. Er folgte damit nur einer zu seiner Zeit verbreiteten Sitte, ohne sich bewußt zu werden, daß er dadurch eine Irreführung des Lesers beging.

Zu den Zutaten Vasaris, die sich als solche nicht so leicht zu erkennen geben, wie die Epitaphien, gehören die Todesursachen, die er in über 50 Fällen spezialisiert. Das mindeste ist, daß er den ruhigen und christlichen Tod vermeldet wie bei Ambrogio Lorenzetti oder Alberti. Häufiger geht er aber ins Detail. Giottino stirbt an Lungensucht, Giovanni dal Ponte war brustkrank, Antonio Veneziano zog sich ein Magenleiden, T. Bartoli ein male oppilativo zu, Filippino geht an Angina, Ercole de' Roberti an seiner Trunksucht zugrunde. Von Cronaca heißt es, er habe lange leiden müssen, bevor er erlöst wurde; Michelozzo dagegen wird plötzlich von einem heftigen Fieber überfallen und stirbt nach wenigen Tagen. Von neun Künstlern wird ein gewaltsamer Tod erzählt, wobei die novellistische Einkleidung selten fehlt. Girolamo da Treviso, Cecca, Morto da Feltre fallen im Kriege oder bei Belagerungen; Berna stürzt vom Gerüst; fünf Maler werden ermordet und Vasari versäumt es nicht, gerade diese Fälle (Lippo, Domenico Veneziano, Correggio, Pellegrino da Modena, Polidoro) auf die verschiedenste Weise auszumalen. Unter Giftverdacht sterben Masaccio, Fra Filippo und sogar Peruzzi. Eine zweite besondere Gruppe bilden die tödlichen Berufskrankheiten. Erzgießer wie Verrocchio oder Benedetto da Rovezzano holen sich in der Gußhütte schwere Erkältungen, D. Lorenzo Monaco wird beim Miniieren brust-

krank, der Bildhauer Mino da Fiesole zieht sich beim Heben eines schweren Steines eine Erkältung zu. Cavallini kann auf die Dauer das Freskomalen nicht vertragen, Masolino und Parri Spinelli verkürzen sich das Leben durch Überarbeitung. Die beiden letzten Beispiele leiten zu den anekdotenhaft ausgestatteten Todesfällen über, die auf Grund psychischer Ursachen erfolgen. Daß Spinello aus Schrecken über eine Teufelserscheinung stirbt, ist nur die Wiederholung eines sehr häufigen Novellenmotives. Vasari hat hier seine besonderen Züge, die mit den Charakteren der einzelnen Künstler, wie er sie schildert, in engster Beziehung stehen. Empfindliche wie Parmigianino oder Torrigiano sterben aus Schmerz über ihre Gefangensetzung oder nehmen Gift wie Rosso, Bescheidenen wie Peruzzi bricht das Herz, weil sie die schnöde Welt so schlecht belohnt hat, daß sie ihre Familie in Armut zurücklassen müssen, Geizige wie Pinturicchio ärgern sich über den Entgang von 500 Dukaten zu Tode. Margaritone wird des Lebens überdrüssig, weil er sich durch die Erfolge der jüngeren Maler des neuen Stiles zurückgesetzt fühlt, Francia verfällt in Melancholie über Raphaels Cäcilie und Amico Aspertini wird närrisch.

Woher konnte Vasari diese detaillierten Nachrichten bezogen haben? Dokumente als Quellen für alle sind so gut wie ausgeschlossen. Die Sterberegister, die er auch sonst nicht benützt, nennen höchst selten die Todesursache; bei Billi finden sich nur einzelne Andeutungen. So bleibt nur die Tradition als Ursprung übrig. Nun kann man sich wohl vorstellen, daß Vasari Krankheiten erfahren habe, an denen Zeitgenossen oder die Leute der unmittelbar vorhergegangenen Generation verstorben waren; daß er sich aber bei den im Trecento und frühen Quattrocento Dahingeschiedenen historische Kenntnis von ihren Todesübeln verschafft habe, muß rundweg bestritten werden.

Hat sich Vasari nicht gescheut, moderne Epitaphien als alte Grabschriften auszugeben und bei den Angaben über die Grabstätten und mehr noch über die Todesursachen seine Phantasie walten zu lassen, so wird die Annahme nicht zu kühn sein, daß er auch die chronologischen Daten, mit Ausnahme der wenigen, die auf Inschriften beruhen, — erfunden hat. Im einzelnen lassen sich für seine Annahmen Gründe geltend machen. Die Jahreszahlen für Stefano, Buffalmacco,

Giovanni dal Ponte und Starnina hat er nach Billi bestimmt. Das Todesdatum Giottos stammt aus Villani, das Geburtsdatum Brunelleschis aus der anonymen Vita. Villani, Dante und die Grabschrift Giottos bewahrten ihn vor den Irrtümern, in die die Zeittafel Billis hinsichtlich Cimabues, Tafis, Giottos, der Gaddi u. a. verfiel. Orcagna setzte er nicht mit den letzteren um 1350 an, weil ihm die Inschrift auf dem Tabernakel von Orsanmichele gegenwärtig war. Für die chronologische Gruppierung der folgenden Zeit ergaben Inschriften und die wenigen Jahreszahlen in der Vita des Brunelleschi ein festes Gerüst, innerhalb dessen Vasari die relative Stellung der einzelnen Meister nach stilistischen Kriterien, nach Schülerverhältnissen, nach den Leuten, mit denen sie zusammen gearbeitet hatten, und nach allgemein bekannten historischen Ereignissen ziemlich genau abschätzen konnte. Sieht man von der Richtigkeit der angeführten Zahlen ab, so sind Vasari in der historischen Anordnung der Künstler nicht allzuviele Irrtümer unterlaufen. Vollständig verfehlt sind nur die Ansätze für Cavallini, Berna, Duccio und Bernardo Daddi im Trecento und für Baldovinetti, Fra Filippo (den er vor Masaccio ins Grab schickt) und den Abt von S. Clemente im 15. Jahrhundert.

Wir dürfen daher behaupten, daß Vasari für die bisher betrachteten chronologischen Angaben außer Inschriften keinerlei primäre Quellen benützt hat. Das hat nichts Verwunderliches an sich. Geht man die Korollare durch, die zur Prüfung seiner Angaben herangezogen wurden, so sieht man, aus wie verschiedenen Dokumenten sie zusammengesucht sind. Die Benützung der Sterberegister von S. Giovanni, aus denen die meisten der Florentiner Todesdaten stammen, setzt die genaue Kenntnis der Namensformen voraus, die Vasari in vielen Fällen abging. Auch die Listen der Lukasgilde und die Matrikeln der Ärzte und Apotheker sind ihm unbekannt geblieben. Der einzige Fall, in dem die letzteren mit Vasari übereinstimmen, die Ansetzung von Gaddo Gaddis Tod auf 1312, mit welchem Jahre das Register der Zunft beginnt, in das sein Name eingetragen ist, reicht nicht hin, um jene als seine Quellen zu bezeichnen.

Weil es ihm nur auf eine Orientierung in groben Umrissen ankam, fand Vasari nichts Bedenkliches darin, an Stelle

eingestandener Schätzungen oder der Angabe von Grenzwerten eine willkürlich gewählte Jahreszahl zu setzen. Es ist daher ein großer Fehler, wenn man seinen chronologischen Ansetzungen Quellenwert beimißt und, wie es noch jetzt häufig geschieht, die von ihm angeführten Lebensalter zur Ermittlung der Geburts- oder Todesjahre verwertet oder gar seine verschiedenen Datierungen kombiniert. Denn jede derselben entspricht nur einer Schätzung, die unabhängig von der anderer Daten entstanden ist; die einzelnen Zahlen untereinander auf ihre Verträglichkeit zu vergleichen oder in diese Prüfung solche Daten einzubeziehen, die nicht direkt gegeben waren, hat sich Vasari nicht einfallen lassen.

b) und *c*) Die Kritik der Geburts- und Todesdaten gilt auch für die übrigen durch Zahlen repräsentierten Datierungen. Die wenigen Arbeitszeiten stammen teils aus sekundären Quellen, teils aus der Tradition; das Datum für die Herstellungsdauer der Tür des Andrea Pisano (22 Jahre) scheint direkt erfunden zu sein. Die Jahreszahlen außer den Lebensdaten weisen nirgends auf besondere Quellen hin; sie beruhen auf Inschriften, auf Billi, Ghiberti und der anonymen Vita oder beziehen sich auf historische Ereignisse wie den Brand von S. Spirito, die Aufrichtung des David auf der Piazza della Signoria, den Assedio, Pestepidemien und ähnliches. Die beiden Jahreszahlen, welche der Begründung durch Inschriften, Schriftsteller oder Überlieferung entbehren, die für Brunelleschis Reise nach Mantua und für die Beendigung von Ghirlandajos Fresken in S. Maria Novella sind falsch. Der Versuchung, das Datum von Ereignissen auf ähnliche Weise wie Tod oder Lebensalter der Künstler abzuschätzen, ist Vasari erst in der zweiten Auflage erlegen.

3. Auf Inschriften deutet schon Billis Buch gelegentlich hin. Daß sich Vasari mit ihnen beschäftigt hat, geht außer den Epitaphien aus verschiedenen Inschriften hervor, auf die er verweist oder die er ganz aufnimmt. Umfangreichere Stücke, wie die Grabschrift des Buschettus, die Bauinschrift am Dome von Florenz, welche den Namen des Arnolfo enthielt, die italienischen Verse auf Taddeos Fresken in der Mercatantia Vecchia schreibt er selten ab; sonst begnügt er sich, Fragmente zu geben (Inschrift an der Kanzel Niccolòs im Baptisterium

zu Pisa), die bisweilen wie bei der Inschrift auf Orcagnas Tabernakel recht willkürlich zugestutzt sind, resumiert ihren Inhalt (Inschrift auf Spinellos Altarwerk in Montoliveto) oder bemerkt ihr Vorhandensein (Giottos Krönung Mariä in S. Croce; Ghibertis Johannes an Orsanmichele; Raphaels Crucifix in S. Domenico zu Città di Castello; Michelangelos Pietà in S. Pietro). Ganz kurze Bezeichnungen wie die auf Uccellos Reiterbildnis in S. Maria del Fiore oder auf Donatellos Judith setzt er im Wortlaute ein. Ab und zu erkennt man aus der mit einem Bilde verbundenen Datierung durch eine Jahreszahl, daß er die Inschrift gelesen hat (D. Lorenzos Hochaltar der Agnoli; Francias Felisinitafel).

In den meisten Fällen hat sich Vasari aber den Hinweis auf die Inschrift erspart, obwohl er durch sie teils auf neue Werke bekannter Meister, teils auf Namen von Künstlern aufmerksam wurde, die in den sekundären Quellen fehlten und auch in der mündlichen Tradition kaum eine Rolle gespielt haben dürften. So lernte er den Fra Jacopo aus den Versen auf seinem Mosaik in S. Giovanni zu Florenz, Ugolino aus der Inschrift auf der Tafel, die bis 1565 den Hochaltar von S. Croce einnahm, Nino Pisano aus der Bezeichnung an der Madonna in S. Maria Novella, Pietro Lorenzetti aus der Inschrift auf dem Altarwerke in der Pieve zu Arezzo oder der an den Fresken der Scala in Siena, Taddeo Bartoli aus der Bezeichnung auf der Verkündigung in der Kapelle des Stadthauses zu Siena, Niccolò d'Arezzo aus der Inschrift an dem Evangelisten der Domfassade zu Florenz, Gerino da Pistoja aus Bezeichnungen auf Bildern in Città di Castello kennen. Viele von den Bildwerken, mit denen er die Verzeichnisse seiner Vorlagen bereichert, waren durch Inschriften beglaubigt, wie das Altarwerk des Simone in S. Caterina zu Pisa, die Darstellung im Tempel des Ambrogio Lorenzetti in dem Spital Mona Agnesa zu Siena, die Anbetung des Gentile da Fabriano, Vecchiettas Christus in der Scala und sein Petrus an der Loggia de' Uffiziali, viele Werke des Mino da Fiesole, des Giovanni Bellini, Lorenzo Costa, Signorelli u. a., die er anführt. Bei den jüngeren Denkmälern konnte er der Inschriften entraten; bei den älteren lieferten sie ihm Daten, die in Vergessenheit geraten waren.

Inschriften, auf die Vasari verweist.

1	121	Text der Inschrift zu Ehren des Buschettus an der Fassade des Pisaner Domes. Das Gründungsjahr 1016, das V. angibt, stammt aus einer Inschrift an der Fassade, die sich auf den Sieg der Pisaner über die Sarazenen in diesem Jahre bezieht (Morrona, Pisa illustr. sec. ediz. I, 155). Die Inschrift, welche den Baubeginn datiert (Morrona I, 157), hat V. übersehen.
2	129	Text eines Epitaphs für Cimabue im Dom zu Florenz, von einem der Nini verfaßt. Die erste Zeile ist eine Übersetzung des bekannten Verses aus dem Purg. X, Echtheit und Zeit dieser Inschrift sind fraglich.
3	130	Text der Gründungsinschrift von S. Maria del Fiore mit dem Namen des Arnolfo. Das Datum hat V. nicht aufgelöst (Cavallucci, S. Maria del Fiore, S. 4).
4	137	Text der Grabschrift Margaritones in leoninischen Versen. Vasaris Namensform stützt sich auf sie; in Urkunden und auf Bildern nennt sich der Maler Margarito.
5	140	Hinweis auf die Bezeichnung von Giottos Krönung Mariä in der Cap. Baroncelli zu S. Croce.]
6	149	Text von Polizians Epitaph auf Giotto.
7	155	Text der Grabschrift Ugolinos in Siena (nähere Ortsbezeichnung fehlt) in leoninischen Versen.
8	162	Zwei Zeilen des Textes der Inschrift an der Kanzel des Niccola Pisano im Baptisterium zu Pisa (Lesefehler trideno statt triceno). Die Jahreszahl hat V. nicht aufgelöst. Die vollständige Inschrift bei Morrona I, 396.
9	162	Text der Grabschrift des Andrea Pisano in S. Maria del Fiore.
10	179	Text von zwei Inschriften auf den Fresken des Taddeo Gaddi in der Mercatantia Vecchia zu Florenz (von Billi, S. 8, 7 erwähnt).

11	186	Unvollständiger Text der Inschrift auf Orcagnas Tabernakel (schon von Billi, S. 12, 10 verzeichnet). (Dazu Bemerkung Vasaris über die Bezeichnungsweise Orcagnas auf Bildern und Skulpturen.)
12	206	Verweis auf die Inschrift auf dem Altarwerke Spinellos in Montoliveto. V. entnahm ihr die Namen des Rahmenschnitzers und des Vergolders sowie die Jahreszahl.
13	256	Bezeichnung von Uccellos Reiterbildnis des John Hawkwood im Dom zu Florenz.
14	267	Hinweis auf die Bezeichnung von Ghibertis Johannes an Orsanmichele.
15	331	Text der Inschrift unter Brunellescos Büste im Dome zu Florenz.
16	340	Bezeichnung auf Donatellos Judith.

Inschriften, die Vasari stillschweigend benützt hat.

1	132	Der Name des Fra Jacopo di S. Francesco stammt aus der Inschrift auf dem Mosaik der Tribuna von S. Giovanni in Florenz (V S I, 340, n. 1).
2	154	Das Hochaltarbild von S. Croce zu Florenz war mit Ugolinos Namen bezeichnet (Ugolinus de Senis me pinxit: Crowe und Cav. deutsch II, 224).
3	156	Von den Werken, die V. von Pietro Lorenzetti nennt, kennen wir nur die Bezeichnung der Fresken am Scalaspital zu Siena (Inschrift bei Ugurgieri erhalten (cf. VS I, 471 n. 2) und des Altarbildes in der Pieve zu Arezzo (Crowe und Cav. II, 294). Pietro signiert Petrus Laurentii; der Name Laurati muß auf einen Lesefehler zurückgehen.
4	157	Bolgarinis Namen (V. schreibt Bolghini) stammt wohl von der Inschrift auf der verlorenen Tafel in der Cap. S. Silvestro zu S. Croce.
5	162	Nino. Die Madonna am Grabmal Cavalcanti in S. Maria Novella in Florenz ist bezeichnet. (Venturi, Storia dell' arte italiana IV, 478).

6	168	Die Darstellung Christi aus dem Spedaletto Mona Agnesa in Siena von Ambrogio Lorenzetti ist bezeichnet (Crowe u. Cav. II, 315 f.). Die übrigen Bilder bis auf das verschollene aus Montoliveto nach Ghiberti.
7	176	Die Hochaltartafel für S. Caterina in Pisa, die V. dem Simone und Lippo zuschreibt, ist nach der Bezeichnung ein Werk des ersteren (Crowe und Cav. II, 237 f.).
8	183	Der Name des Giovanni Milanese stammt wohl von dem Gerhardsaltar in S. Croce, der ähnlich bezeichnet gewesen sein wird wie die erhaltenen Bilder in der Akademie zu Florenz und in der Gallerie zu Prato (Crowe u. Cav. ital. Ausg. II, 94 f.).
9	216	Die Datierung des Hochaltarbildes in den Agnoli zu Florenz von D. Lorenzo stammt aus der Inschrift desselben (Crowe u. Cav. II, 127, n. 3).
10	218	Taddeo Bartolis Altarbild aus der Kapelle des Pal. Pubblico zu Siena trägt die volle Bezeichnung (Crowe u. Cav. II, 337).
11	241	Der Evangelist des Niccolò d'Arezzo, einst an der Fassade des Domes von Florenz, trägt des Meisters Namen.
	385	Die Inschrift unter den Statuen des Adam und der Eva am Dogenpalaste zu Venedig hat Vasari schlecht gelesen und macht aus Andrea Rizzo Andrea Riccio.
12	418	Die Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano, ehemals in der Sakristei von SS. Trinità, ist bezeichnet.
13	426	Vecchietta. Der Christus aus Bronze im Scalaspital ist bezeichnet und datiert.
14	440 ff.	Von den Werken des Mino da Fiesole, die Vasari zitiert, sind bezeichnet: das Tabernakel in S. Maria Maggiore in Rom, das wohl mit Angeli (Mino da Fiesole, Florence 1905, S. 35 ff.) dem Mino del Reame zuzuschreiben ist, das Taber-

		nakel für das Kloster der Murate in Florenz (jetzt im Noviziat von S. Croce), das Grabmal Giugni in der Badia und das Grabmal Salutati im Dom zu Fiesole.
15	443	Von den Werken des Lorenzo Costa, die V. zitiert, sind bezeichnet: das Tafelbild der Cap. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore und das Altarbild in der Misericordia zu Bologna (jetzt in der Brera). Da er von der Madonna in S. Giovanni in Monte behauptet, sie sei 1497 entstanden, so dürfte sich an dem Rahmen eine heute nicht mehr vorhandene Bezeichnung befunden haben.

Bisher haben wir nur solche Werke aufgezählt, deren Inschriften erhalten oder verbürgt sind. Vasari nennt aber eine Menge obskurer Meister, deren Arbeiten verloren und die der lokalen mündlichen Tradition erst wieder durch ihn zugeführt worden sind. Da alle anderen Überlieferungsarten unwahrscheinlich sind, so müssen wir annehmen, daß er Namen wie den des Mariotto, Puccio Capanna, Ottaviano da Faenza, Guglielmo da Forlì, Antonio da Ferrara, Pace da Faenza, Bartolommeo Bolgarini, Francesco Fiorentino, Paolo Schiavo, Domenico Bartoli, Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino u. a. auf den Bildern gelesen hat, auf die er meist noch hinweist, die wir aber nicht mehr besitzen.

In der Lesung und Verwertung der Inschriften ist er nicht allzu kritisch vorgegangen. In den beiden kontrollierbaren Texten, die er wiedergibt, findet sich nur ein Lesefehler. Dagegen hat er auf das Studium der Namensformen nicht die nötige Sorgfalt verwendet. Er schreibt Pietro Laurati statt Petrus Laurentii, Riccio statt Rizzo, Cossa statt Costa, Bolghini statt Bulgarini; Simone erhält den Beinamen Memmi, weil er den Lippo Memmi nach dem Gerüchte, das Ghiberti mitteilt, zu seinem Bruder macht. Von Orcagna behauptet er ganz willkürlich, daß er sich auf seinen Bildern als Bildhauer, auf seinen Skulpturen als Maler bezeichnet habe. Einmal scheint er sogar auf Grund einer Inschrift einen Operaio unter die Maler versetzt zu haben. Unter den Schülern Orcagnas erscheint ein Bernardo Nello di Giovanni Falconi, der die Tafeln, die sich

im Dom zu Pisa befanden, im alten Stile gemalt haben soll. Niemand hat eine Spur dieses Meisters entdecken können. In der zweiten Auflage gibt er an, der Operaio Nelli di Giovanni Falconi habe dem Giovanni Pisano die Kanzel für den Dom zu Pisa aufgetragen. Diese Nachricht stammt ohne Zweifel aus den dreizehn Versen der Inschrift an der Kanzel, die Vasari ausgelassen hat. Daß beide eine Person sein müssen, ist nicht zu beweisen; aber es liegt sehr nahe anzunehmen, daß Vasari in der ersten Auflage Inschriften an Altarbildern, in denen jener Nello als Auftraggeber genannt war, flüchtig gelesen oder falsch gedeutet habe.

4. Mit der Betrachtung der Inschriften haben wir die Analyse der schriftlichen Quellen vollendet. Sie lieferten folgenden Grundstock der Viten:

Die Künstler des Trecento, denen Lebensbeschreibungen gewidmet sind, werden zum größten Teil schon von Ghiberti, Billi und der Quelle K. behandelt. Auf Grund von Inschriften fügte Vasari vier neue hinzu: Margaritone, Ugolini, Pietro Laurati und Taddeo Bartoli. Von denen, die als Schüler oder Gehilfen der Hauptmeister genannt werden, kommen einige schon in den Vorlagen vor, bei einer Reihe von ihnen ließ sich der Ursprung aus Inschriften teils belegen, teils wahrscheinlich machen, so daß nur ein geringer Rest ungewisser Herkunft bleibt. In der Aufzählung der Bildwerke hält sich Vasari mit einiger Freiheit an seine literarischen Quellen und ergänzt sie durch solche, die durch Bezeichnungen beglaubigt sind. Neue Zuschreibungen finden sich fast in jeder Vita, in größerem Ausmaße jedoch nur bei Giotto, Taddeo Gaddi und D. Lorenzo.

Den Grundriß, den ihm seine Wegweiser für das 15. Jahrhundert boten, hat er nach allen Seiten erweitert. Billi, sowie die Quelle K. beschränken sich, soviel wir wissen, fast ganz auf florentinische Künstler und hatten auch unter diesen eine willkürliche oder zufällige Auswahl getroffen. Das Leben des Brunelleschi und Ghiberti war ausführlich beschrieben worden; die Selbstbiographie des letzteren und der Stadtführer von Albertini enthielten Namen, die zur Nachforschung anregen konnten. Einen weiteren Zuwachs an Künstlern und Denkmälern gewährten die Inschriften. Trotzdem mußte sich Vasari für die

größere Hälfte der Viten dieses Teiles das ganze Material selbst beschaffen.

Im Cinquecento verließen ihn die Schriftquellen, soweit sie uns bekannt sind, fast ganz. Lediglich bei Lionardo konnte er sich an die Skizze aus Billis Buch halten. Daß er hier zusammenhängende Vorlagen wie in den beiden anderen Teilen vor sich gehabt habe, ist unwahrscheinlich. Die Hälfte des Zeitraumes hatte er selbst durchmessen; allenthalben lebten noch die Leute, denen die Geschichte und die Leistungen dieser Zeit in der Erinnerung lebendig waren.

Der Stoff der Viten zerfällt in zwei ungleiche Hälften: die geringere stammt aus den schriftlichen Quellen. Die Nachrichten der zweiten Hälfte sind von zweierlei Art: historische Nachrichten über die Lebensschicksale der einzelnen Meister, die Aufzählung ihrer Schöpfungen, dann aber die Beschreibung und die eigenmächtige Bestimmung der Werke. Als den Ursprung jener dürfen wir im allgemeinen die mündliche Überlieferung bezeichnen; diese beruhen auf der Anschauung, die Vasari aus den Denkmälern selbst gewonnen hatte. Aufgabe der folgenden Untersuchungen ist es nun zu bestimmen, welchen Beitrag die Tradition, Vasaris Autopsie und Stilkritik zu den Viten leisten.

§ 4. Autopsie.

Der Vergleich des Ortsregisters der Viten mit dem Itinerar Vasaris lehrt, daß er nicht über alle Bildwerke, die er aufzählt, aus eigener Anschauung berichten konnte. In den meisten Fällen wird er die Lücken seiner Denkmälerkenntnis durch das, was er im mündlichen Verkehr erfuhr, ausgefüllt haben; doch ist es wahrscheinlich, daß er dort, wo es sich um die Beschreibung von Werken jüngst verstorbener Künstler, wie die der Fresken Perinos im Palazzo Doria zu Genua oder der Dekorationen des Giulio Romano im Palazzo del Tè zu Mantua handelt, die er nicht mehr selbst besichtigen konnte, schriftliche Relationen eingeholt hat. Auf seinen Reisen zog er wohl Erkundigungen über Künstler und Kunstwerke ein, ging dabei aber nicht planmäßig vor, sondern begnügte sich mit dem, was ihm der Zufall zutrug. Spätestens seit seiner Reise nach Venedig (1541/2) muß er begonnen haben, kunsthistorische

Aufzeichnungen zu führen, die sicher über die Charakterisierung und Beschreibung einzelner Werke und Notierungen von Anekdoten nicht hinausgegangen sein können; denn wo er über Dinge spricht, die er nicht durch längere Zeit vor Augen gehabt hat, sind seine Mitteilungen viel zu flüchtig und ungenau, um auf Aufschreibungen bezogen zu werden, die unter dem frischen Eindrucke der Monumente entstanden sind. Auf die Auswahl der Denkmäler üben der persönliche Geschmack und die ästhetischen Ansichten Vasaris einen bedeutenden Einfluß aus. Die Kunst des Mittelalters übergeht er; die des Trecento beachtet er nur in Toscana. Im Mittelpunkte seiner Interessen steht von Anfang an nur die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts; der Plastik schenkt er außerhalb von Rom, Arezzo und Florenz wenig, der Architektur fast gar keine Aufmerksamkeit.

Erläuterungen.

1. Über Vasaris Reisen geben die Regesten Auskunft. Wir stellen sie nochmals in chronologischer Folge zusammen, indem wir Arezzo, Florenz und Rom als seine Standquartiere betrachten.

1524. Von Arezzo nach Florenz, Rückkehr 1527. (R. 2 bis 6.)

1528. Aufenthalt in der Umgegend von Arezzo, Reise nach Borgo S. Sepolcro. (R. 8, 10.)

1529. Reise von Arezzo nach Florenz, von da nach etwa viermonatlichem Aufenthalte nach Pisa. Rückkehr über Modena, Bologna (hier im Jänner und Februar 1530) nach Arezzo. (R. 15—17.)

1530. Von Arezzo nach S. Anna in Creta und Montoliveto. Abstecher nach Siena. (R. 20, 21.)

1531, Dezember. Von Arezzo nach Rom; von da im Sommer 1532 nach Arezzo, im Dezember von Arezzo nach Florenz. (R. 26, 30, 32.)

1534 (?). Von Florenz nach Città di Castello. (R. 45.)

1537—1540. In vier aufeinander folgenden Sommern von Arezzo nach Camaldoli. (R. 73, 80, 84, 89.)

1537. Von Arezzo nach Monte San Savino. (R. 74.)

1537/8, Winter. Von Arezzo nach Florenz, von da nach Rom. (R. 75, 77, 78.)

1539. Von Arezzo über Camaldoli nach Bologna (Ankunft etwa September.) (R. 86.)

1540, Mai. Von Bologna über Florenz nach Camaldoli und Arezzo. (R. 88.)

1541, Herbst. Von Florenz über Bologna, Modena, Parma, Mantua, Verona nach Venedig. (R. 101.)

1542, August. Von Venedig über Ferrara nach Arezzo. Auf einer der beiden letzten Reisen muß er Mailand berührt haben. (R. 101.)

1542, Herbst. Von Arezzo über Montefiascone nach Rom. Rückkehr nach Florenz im Sommer 1543. (R. 103, 104, 107.)

1543, Herbst. Von Florenz oder Arezzo nach Rom. (R. 108.)

1544, Sommer. Von Rom über Florenz nach Lucca (einmonatlicher Aufenthalt). (R. 111, 112.)

1544, Herbst. Von Florenz oder Arezzo nach Neapel, Rückkehr nach Florenz (Arezzo) im Sommer 1545. (R. 115.)

1545, Sommer. Von Florenz nach Pisa und zurück (?). (R. 117.)

1545, Sommer. Von Florenz nach Rom. Rückkehr nach Florenz im Herbste 1546. (R. 119, 123.)

1547, Frühjahr oder Sommer. Von Florenz nach Rimini und Ravenna und nach Arezzo. (R. 132, 134.)

1548. Von Florenz nach Pisa und zurück (?). (R. 138.)

1548, Herbst. Von Florenz nach Bologna und zurück. (R. 145.)

Vasari hat keine seiner Reisen zum Vergnügen unternommen. Wenn er sein Standquartier in Arezzo oder Florenz verließ, so geschah es um einen Auftrag auszuführen. Nach Venedig hatte ihn Aretin eingeladen, damit er die Ausstattung und Inszenierung der Talanta leite; nach Neapel war er durch die Olivetanermönche berufen worden; in Rimini und Ravenna verschaffte ihm D. Matteo Faetani Arbeit. Selbst nach Pisa oder Lucca ist er nur wegen seiner Bilder gegangen. Nur Rom suchte er von Zeit zu Zeit auf, um zu studieren. Keine einzige der bekannten Reisen verfolgt als Hauptzweck das Studium der Denkmäler für die Viten. Allerdings wählte Vasari nicht immer die kürzesten Routen, sondern machte

Umwege, um neue ihm unbekannte Städte aufzusuchen. Über diese Abschweifungen sind wir recht schlecht unterrichtet; die Selbstbiographie gibt die Richtungen der Reisen fast nie im Detail genau an, abgesehen davon, daß sich gerade bei solchen nach zirka 25jähriger Erinnerung aufgeschriebenen Daten leicht Gedächtnisfehler einschleichen konnten. So kommt es, daß uns das Itinerar bei einer Reihe von Orten im Stiche läßt. Immerhin werden wir für unsere Zwecke annehmen können, daß Vasari in den Städten gewesen ist, die sich ungezwungen damit vereinen lassen. Unter dieser Voraussetzung entwerfen wir folgendes Bild von seiner Landeskenntnis.

Florenz und Arezzo sind ihm am besten bekannt; die Viten zeigen, daß er von den Monumenten dieser beiden Städte in erster Linie ausgeht. Nächst diesen sind ihm Rom und Bologna am meisten vertraut. In Rom hat er sich sechs- oder siebenmal für längere Zeit, zuletzt im Herbste 1546 oder im Jahre 1547 aufgehalten. In Bologna weilte er viermal, im Winter 1539 auf 1540 acht Monate. In diese Orte ist er zu einer Zeit zurückgekehrt, als er das Manuskript der Viten bereits begonnen hatte.

Die Städte, die er sonst anführt, zerfallen in vier Kategorien: solche, die er vor 1546 (Siena, Montoliveto, Lucca, Modena, Reggio, Parma, Mantua, Verona, Padua, Venedig, Ferrara, Piacenza, Pavia, Mailand, Neapel, Aversa) solche die er nach 1546 besucht haben kann (Faenza, Forlì, Cesena, Castelbolognese, Ravenna, Rimini, Pesaro, Urbino, Pisa, Orvieto). Ungewiß ist sein Aufenthalt in Cremona, Saronno, Perugia, Spoleto, Assisi, Loreto, Ancona, Montepulciano, S. Gimignano, durch das Itinerar ausgeschlossen in Volterra, Massa, Piombino, Genua, Monteleone, Messina.

2. Nach Vasaris eigener Erzählung gab eine Unterhaltung beim Kardinal Farnese, die wie wir ausgemittelt haben, im Juni 1545 stattgefunden haben muß, den Anstoß zur Entstehung der Viten in ihrer heutigen Gestalt. Wir haben schon dargelegt, daß diese Begebenheit nur die äußere Veranlassung zur Ausarbeitung seiner längst vorhandenen Pläne und Entwürfe gebildet haben kann. Diese Vermutung können wir jetzt durch Gründe stützen. Die einzige Reise, die unseren Autor in das venezianische Gebiet führte, ist die vom Jahre 1541/42. Sie er-

schien ihm noch im Alter denkwürdig; da erinnert er sich noch, wie er bei Giulio Romano eingekehrt und wie er Garofalo in Ferrara besucht hat. Die Städte des Festlandes berührte er nur auf der Durchreise; in Venedig hielt er sich etwa 10 Monate auf, während deren er nicht so stark beschäftigt war, daß er die dortigen Denkmäler nicht hätte genau ansehen können. Er zeigt sich denn auch mit ihnen in hohem Grade vertraut, kennt nicht nur die leicht zugänglichen Kirchen, sondern zitiert auch Bilder aus Kirchen, die auf Inseln liegen, wie aus S. Michele bei Murano (VT 449) oder S. Elena am Lido (VT 853). Aber seine Aufmerksamkeit erstreckt sich nicht gleichmäßig auf alle Produkte bildender Künste. Nur Maler[1]) fesseln ihn und unter ihnen vorzüglich die Bellini, dann Giorgione, Pordenone, Girolamo da Treviso und Palma. Über die Bilder dieser Künstler gibt er genauere Notizen, z. T. Beschreibungen, die, wenn man Vasari nicht ein stupendes Gedächtnis zuteilen will, auf Aufzeichnungen zurückgehen müssen, die er sich damals in Venedig gemacht hat. Allerdings scheint er nicht mit seinem Merkbüchlein in den Kirchen herumgezogen zu sein und die Eindrücke sofort niedergeschrieben zu haben; denn neben präzisen Angaben über Standort und Gegenstand begegnen wir Ungenauigkeiten, wie die konfuse Schilderung der Malereien der Bellini im Ratssaal und falsche Zuschreibungen, wie die des Altarbildes von S. Giovanni Crisostomo und des Meeressturmes an Giorgione. Daneben gibt es Absätze, die Vasari auch später aus der Erinnerung niedergeschrieben haben kann, wie den über Lotto, Carpaccio, Cima und die venezianischen Künstler, die er am Schlusse des zweiten Teiles zusammengestellt hat. Sie sind sehr summarisch und weisen schon in den Namen Schnitzer wie die Trennung von Basarini und Basaiti auf, die auf Gedächtnisfehler zurückgehen; er nennt von jedem der Meister kaum zwei oder drei Werke und reiht ihnen in bunter Folge die Namen anderer Oberitaliener, Maler, Bildhauer und Steinschneider an, ohne sich darum zu kümmern, ob sie dem 14., 15. oder 16. Jahrhundert angehören. Aus der verhältnismäßig großen Anzahl richtiger und genauer Nachrichten darf man schließen, daß er schon damals begann, Vermerke über Bilder,

[1]) Die einzigen Ausnahmen bilden die beiden Figuren des Rizzo am Dogenpalast und Donatellos Täufer in den Frari.

die er sah, und Geschichten, die er hörte, zu führen. Aber schon hier tritt hervor, daß er in der Auswahl der Künstler und Denkmäler nicht nach einem vorgefaßten Plane vorging, weder besondere Nachforschungen veranstaltete noch systematische Verzeichnisse der Werke anlegte, und daß er mehr Interesse für das späte 15. und das 16. Jahrhundert und für die Malerei als für das Trecento und frühe Quattrocento, sowie für Plastik oder Architektur bekundet.

Viel mehr Unregelmäßigkeit und Willkür waltet in den Nachrichten über die Denkmäler der anderen Orte, die er auf der gleichen Reise besuchte. Was er über Padua sagt, scheint nach langer Zeit aus dem Gedächtnis niedergeschrieben zu sein.[1]) Nur von dem Reiterstandbild des Gattamelata entwirft er eine lebhaft, etwas rhetorisch gefärbte Beschreibung. Über die übrigen Werke Donatellos geht er ziemlich flüchtig hinweg und hält sich nur bei der Geschichte auf, die sich an die einem häßlichen alten Bildwerke mit Kunst nachgeahmte Sebastiansstatue in einem Nonnenkloster, dessen Namen er vergessen hat, knüpft. Über die Fresken in der Arena muß er Ghiberti ausschreiben; die Vita Bellanos erweitert Billis Notizen mit einigen eigenen Erinnerungen von zweifelhaftem Werte.[2]) Mantegnas Fresken versetzt er in die Serviten-Kirche; von Fresken Giottos im Santo und Malereien des Fra Filippo hat er eine dunkle Ahnung. Aus Verona führt Vasari nur zwei Bilder von Mantegna, die Fresken des Torbido im Dome, die des Altichiero im Palazzo del Podestà, Holzschnitzereien des Fra Giovanni und ein Bild Raphaels in Privatbesitze ziemlich lakonisch an. Von anderen Malern (Stefano da Verona, Zeno Veronese, Bonsignori, den er konsequent Monsignori nennt) kennt er nur die Namen. Etwas reichlicher sind die Notizen über Mantua. Hier fesselten ihn vor allem die Werke des Mantegna; von dem Triumphzug Cäsars lieferte er eine ausgedehnte Beschreibung, die er allerdings auch nach Stichen gemacht haben kann. Er notierte

[1]) Merkwürdig ist die Erwähnung von Tempelchen aus Stein per andare a Padova in su la Brenta (VT 378). Hat sie Vasari selbst gesehen oder nur von ihnen gehört?

[2]) Offenbar ist mit alcuni candellieri di bronzo...con istorie (VT 391) der berühmte Kandelaber Riccios gemeint.

ferner eine Fassade von Pordenone, die Fragmente von Michelangelos Schlachtenkarton bei Uberto Strozzi, Malereien des Buonsignori und Stefano da Verona nur in Bausch und Bogen. Außerdem werden in der Vita des Giulio Romano dessen Bauten und Bilder in Mantua behandelt; den Fresken und Dekorationen des Palazzo del Tè ist ein vier Seiten umfassender Abschnitt gewidmet, der nur während oder unmittelbar nach der Besichtigung niedergeschrieben sein kann. Da Vasari nur Künstler in die Viten aufnahm, die schon verstorben waren, so hatte er keine Ursache, sich vor 1546 mit Giulio Romano zn beschäftigen. Es ist möglich, daß er im Jahre 1541, als er Mantua besuchte, in seinen Notizen die Grenzen noch nicht einhielt, die er später seinem Werke zog; bei dem Charakter seiner Arbeitsweise auf Reisen dünkt es mich wahrscheinlicher, daß er jene ausführliche Beschreibung wenigstens nicht im Jahre 1541 gleichsam im Vorrat entworfen hat, sondern daß er sie erst nach Giulios Tode von einem Mantuaner Bekannten (er stand in Beziehungen zu Giulios Schüler Fermo Ghisoni) hat machen lassen. Über den Kunstbesitz von Ferrara geht er flüchtig hinweg. Eine Tafel von Francia, zwei Bilder des Dosso, die beiden Orgelflügel von Cosimo Tura (Cosmè) im Dom, Fresken von Ottaviano da Faenza, Piero della Francesca und Costa, Fenstereinfassungen eines Steinmetzen Duca, der Kopf von Michelangelos Statue Julius II. werden genannt. Bei den meisten Bildern fehlt die Angabe des Gegenstandes, bei den Malereien des Galasso die des Ortes; die Namen des Cossa, Costa und Cosimo Tura werden verwechselt. Eine einzige, für die Geschichte der ferraresischen Malerei wichtige Tatsache, die Wirksamkeit des Piero della Francesca, hat er überliefert. Aber die Auswahl der Werke, die er zitiert, ist sonderbar; er hat sich nicht auf die bekannten Meister beschränkt, sondern auch einheimische Künstler aufgenommen, ist aber dabei durchaus an den ihm vom Zufall dargebotenen Namen und Denkmälern hängen geblieben und hat sich nicht bemüht, sich eine Vorstellung von der Entwicklung der Schule zu bilden. Von gleicher Beschaffenheit sind die Nachrichten über Parma, Reggio und Modena, Orte, die er auf derselben Reise berührte. In Parma kennt er die Hauptwerke von Parmigianino und Correggio, verwechselt aber die Fresken von S. Giovanni Evan-

gelista mit denen im Dome; der Name des Edelmannes, der den Bogenschnitzer des ersteren besaß, ist ihm entfallen. Bilder aus Modena und Reggio erwähnt er nur im Vorbeigehen.

Auf dem Wege nach oder von Venedig muß Vasari auch einen kurzen Ausflug ins Lombardische gemacht haben. Der einzige Anhaltspunkt dafür ist die Aussage in der ersten Person im Leben des Piero della Francesca, er habe in Mailand die Pietà Bramantinos über dem Portal von S. Sepolcro gesehen (et ho veduto in Milano sopra la porta della chiesa di San Sepolcro un Christo morto: VT 362). Soweit unsere Kenntnisse von Vasaris Biographie reichen, ist er zwischen den Jahren 1541/42 und 1550 über Bologna in der Richtung auf Ferrara oder Modena ein zweitesmal nicht hinausgekommen. Wir sind daher gezwungen, den Besuch von Mailand in dem Itinerar der venezianischen Reise unterzubringen; wahrscheinlich ist er von Parma über Piacenza und Pavia nach der lombardischen Hauptstadt gewandert, wofür der Umstand spricht, daß er in Piacenza Malereien Pordenones und Raphaels sixtinische Madonna mit allerhand Irrtümern anführt und die Tafel Peruginos und das unvollendete Bild Solarios aus der Certosa von Pavia erwähnt. Auch in Mailand hat er sich nicht sehr weit umgesehen. Er beschreibt Lionardos Abendmahl und zählt ein paar auf das Geratewohl ausgewählte Werke lokaler Künstler, des Bambaja, Bramantino, Zenale (Bernardino da Triviglio) und Gaudenzio Ferrari auf. Von den Fresken des letzteren in Vercelli und Varallo, von denen des Luini (Bernardino del Lupino) wird er hier gehört haben. Cremona dürfte er nicht betreten haben; denn sonst hätte er außer den Arbeiten des älteren und jüngeren Boccaccino wohl die Fresken des Pordenone im Dome hervorgehoben, dessen Werken er überall Beachtung schenkte.

Kurze Zeit vor Vasari hatte ein vornehmer Venezianer einen Teil der Städte besucht, in denen sich jener aufgehalten hatte, um Material zu einer umfassenden Darstellung der Kunstgeschichte zu sammeln. Mit den Aufzeichnungen Michiels halten die Notizen des Aretiners keinen Vergleich aus. Jener suchte Übersicht über alle an einem Orte vorhandenen Denkmäler von Bedeutung zu erlangen und ging planmäßig alle Kirchen und Privatsammlungen durch; diesem genügte es, in die ihm fremde Welt der oberitalienischen Kunst einen Blick

zu tun. Er war erstaunt, auch in dieser Gegend Maler und Bildhauer anzutreffen, die Tüchtiges geleistet hatten; bei seiner Ansicht von der Entwicklung der neuen Kunst konnte ihnen neben den Florentinern nur eine sekundäre Bedeutung zugeschrieben werden. So gab er sich damit zufrieden, aus jeder Stadt die Namen einiger Meister und Werke als Beispiele für die Verbreitung der guten Kunst festzuhalten. Für die Geschichte oder die Eigenart der Lokalschulen hatte er kein Interesse.

Dasselbe Resultat ergibt die Prüfung des Ertrages der Reise nach Neapel. An den pompösen Grabmälern der angiovinischen Fürsten aus dem Trecento, an den eigentümlichen Nachahmungen niederländischer Bilder, an den gotischen Kirchen und Palästen, ging er achtlos vorbei. Das Studium der verschiedenen Stilrichtungen, die sich in den Leistungen der einheimischen Künstler kreuzen, hat er unterlassen. Er berücksichtigt von ihnen nur die, welche wie Marco Calabrese oder die beiden Bildhauer Giovanni da Nola und Girolamo da Santa Croce dem neuen römischen Stile nacheifern und kümmert sich sonst nur noch um die Arbeiten der Florentiner, Umbrer und des Bolognesen Girolamo da Cotignola. Aber auch seinen Landsleuten forscht er nicht sehr gründlich nach; wenn er auch die Marmoraltäre und Grabmäler des Rossellino, Donatello und Benedetto da Majano richtig angibt und auch über die Tätigkeit des Giuliano da Majano einiges zu berichten weiß, so versieht er sich doch in der Zuschreibung des Triumphbogens im Castel Nuovo an den letzteren, teilt auf Billis Autorität hin dem Luca della Robbia ein Grabmal zu, das in Neapel gar nicht existiert und muß sich hinsichtlich Giottos ganz auf Ghiberti und Billi verlassen. Dafür, daß er sich mit einer systematischen Durchsicht der Monumente nicht beschäftigt hat, diene als Beweis, daß ihm der Name des Andrea de Florentia, dessen doppelt bezeichnetes Hauptwerk sich in einer Kirche befand, deren Sakristei Vasari zu dekorieren hatte, unbekannt geblieben ist.

Aus diesen Beispielen geht hervor, daß Vasari wirklich längere Zeit, bevor er an die Ausarbeitung der Viten schritt, bemüht war, sich historische Kenntnisse über sein Thema anzueignen. Er hat auf seinen Reisen mehr gesehen als der

gewöhnliche Tourist seiner Zeit und muß auch, wie die Beschreibungen einzelner Denkmäler aus Venedig und Mantua beweisen, schriftliche Notizen gemacht haben. Aber selbst dort, wo er lange weilte, wie in Venedig oder Neapel, hat er sich nicht zu planmäßigen Nachforschungen oder Sammlungen verstanden. Mit Hilfe jener beiden Reisen läßt sich der Anfangstermin dieser Bestrebungen annähernd festsetzen. Von beiden brachte er Material mit, das er später verwertet hat. Bezieht man noch seinen achtmonatlichen Aufenthalt in Bologna, den er seiner Versicherung nach mit einer Besichtigung sämtlicher Malereien dieser Stadt eröffnete, in die Zeit der Studien ein, so kann man das Jahr 1539 als die späteste Grenze für den Beginn der Vorbereitung der Viten betrachten und Vasaris Angabe in dem Briefe an Cosimo I. vom 8. März 1550, er habe zehn Jahre auf sie verwendet, erweist sich als beiläufig zutreffend.

3. Die Hauptmasse der Denkmäler, die Vasari behandelt, gehört den vier Städten Florenz, Arezzo, Rom und Bologna an. Auf ihnen beruht das Bild der Entwicklung, das er zeichnet. In Florenz wird der wahre Stil entdeckt und ausgebildet; die in Bologna tätigen Künstler sind Repräsentanten der Eigenart der Oberitaliener; in den Schilderungen der Schöpfungen Raphaels, Polidoros und Michelangelos in Rom erreichen die Viten ihren Höhepunkt. Arezzo erfährt als Heimat des Autors eine ausgiebigere Berücksichtigung, als die Ökonomie des Buches verlangt hätte. Für die Würdigung des Kunstbesitzes dieser vier Städte war Vasari nicht auf flüchtige Reisenotizen und verblassende Erinnerungen angewiesen, sondern konnte das, was er geschrieben hatte, nachprüfen. Aber auch hier hat er nicht alles gleichmäßig berücksichtigt. Er vereinfacht das Material in zwei Richtungen, nach den Kunstgattungen und den einzelnen Perioden der Entwicklung. Nur um Werke der später sogenannten hohen Kunst kümmert er sich; das Kunstgewerbe, die Goldschmiedekunst brachte er nur dort zur Sprache, wo er der Tätigkeit gefeierter Maler oder Bildhauer in diesen Fächern, die er mitunter abschätzig beurteilte, zu gedenken hatte. Sogar der Terrakottaplastik gönnt er geringe Aufmerksamkeit; er rühmt wohl ihren Erfinder, zählt aber von den Arbeiten des Luca della Robbia und seiner Familie nur

wenige Proben auf. Von den drei Hauptkünsten berücksichtigt er die Architektur am schwächsten. Auf die großartigen Schöpfungen der mittelalterlichen Baukunst weist er nur in der Vorrede flüchtig hin. Im Trecento nennt er nur Arnolfo Tedesco als ersten Bauleiter des Domes von Florenz, ohne sich auf dessen Geschichte einzulassen. Im 15. Jahrhundert konnte er außer an Brunellesco und Michelozzo, für die ihm seine Schriftquellen Material an die Hand gaben, an Giuliano da Majano und Alberti nicht vorübergehen. Neben ihnen widmet er dem nicht weiter bekannten Chimenti Camicia und dem Ingenieur Cecca selbständige Abschnitte. Von der Bautätigkeit des Benedetto da Majano hat er eine dunkle Kunde; die Bedeutung des Bernardo Rossellino als Baumeister und Bildner wird verkannt. Von außerflorentinischen Architekten erscheinen nur Baccio Pintelli und Francesco di Giorgio als Erbauer des Palastes von Urbino. Etwas ausführlicher sind die Meister bedacht, die zum Teil noch in Vasaris Zeit hineinreichen und deren Namen mit bedeutenden florentinischen Bauschöpfungen verknüpft waren, gleich Bramante, da Sangallo, Cronaca und Baccio d'Agnolo. Über die Geschichte solcher Denkmäler, wie S. Peter in Rom, S. Maria del Fiore in Florenz oder S. Maria di Loreto, deren Bau sich durch längere Zeit unter der Leitung verschiedener Künstler und unter mannigfachen Änderungen des ursprünglichen Planes hinzog, weiß er nicht Bescheid.

Auch die Skulptur kommt im 14. Jahrhundert schlecht weg. Andrea Pisano erhielt auf die Erwähnung Ghibertis hin eine Vita, in der Giovanni und Niccola Pisano als seine Schüler aufgeführt werden. Orcagnas Tabernakel stand schon bei Billi und konnte nicht umgangen werden. Das Grabmal Tarlati in Arezzo, der Hochaltar von S. Francesco in Bologna, die Skulpturen an der Fassade des Domes von Orvieto, an den Domen von Pisa und Mailand, an S. Paolo und Ognissanti in Florenz gelten als Beispiele teils des barbarisch lächerlichen, teilt des zurückgebliebenen Stiles. Nur für das erste dieser Monumente hatte Vasari Künstlernamen; doch wußte er mit ihnen noch nichts anzufangen. Die Rolle, welche die Plastik im 15. Jahrhundert spielt, hat er wohl erkannt, aber außer den florentinischen Meistern, unter denen die zweiten Ranges, wie Giovanni di Piero Tedesco, Ciuffagni, Ferrucci,

Cavalcanti, Portigiani, Rosso u. a. stiefmütterlich bedacht oder mit Schweigen übergangen werden, würdigt er nur die Verdienste des Jacopo della Quercia, dessen Werke er als der erste zu überblicken versuchte. Vecchietta, Paolo Romano, Cozzarelli, Gian Cristoforo Romano, Guido Mazzoni und Michele Marini tut er kurz ab. Über Mino del Reame folgt er einer sehr fadenscheinigen Überlieferung; Matteo Civitale, von dessen bezeichneten Werken die Kirchen Luccas voll sind, ist ihm entgangen. Die oberitalienische Plastik tut er mit einigen Namen ab, mit denen er keine deutliche Vorstellung zu verbinden wußte; die römische Sepulkral- und Tabernakelplastik fand er der Beachtung unwert. Mit seinen florentinischen Zeitgenossen hat er sich eingehend beschäftigt; sogar zwei ziemlich unbedeutenden Steinmetzen Andrea Ferrucci und Silvio Cosini ist die Ehre einer Vita zuteil geworden. Im 16. Jahrhundert kommen aber auch außerflorentinische Bildhauer zu Wort, wie die beiden Neapolitaner Girolamo da Santa Croce und Giovanni da Nola, Michelangelo aus Siena, Alfonso Cittadella und Properzia de' Rossi.

Im Mittelpunkte der Darstellung steht die Malerei. Der erste Teil enthält mit einer Ausnahme nur Maler. In der Fremde begnügt sich Vasari meist mit der Besichtigung der hervorragendsten Bilder und Fresken. Aber auch hier konzentriert sich Vasaris Aufmerksamkeit auf die Gegenwart und die ihr zunächst liegenden Zeiten. Von der Reise nach Oberitalien und Neapel brachte er wenige Notizen über trecentistische Malereien nach Hause. Den heimischen Malern dieser Periode hat er die geringste Sorgfalt zugewendet. Von den Florentinern erhalten nur die von Ghiberti und Billi bedachten selbständige Abschnitte. Die vier neuen Lebensbeschreibungen fallen auf Sienesen. Man sollte erwarten, daß er, den Gedanken Ghibertis verfolgend, den Einfluß der sienesischen Kunst gegenüber der florentinischen Lokaltradition, wie sie Gelli und Billi vertraten, betont. Vasari hat wohl einen hohen Begriff von dem Range der sienesischen Maler, aber über ihre geschichtliche Stellung konnte er schon deshalb nicht ins klare kommen, weil er sie fast ausschließlich nach den Werken beurteilte, die in Florenz und Arezzo zu sehen waren. Simone Martinis Stil analysiert er an zwei florentinischen Freskenzyklen, die

beide nicht von ihm herrühren. Auf Pietro Lorenzetti wurde er wohl durch die bezeichnete Aretiner Tafel aufmerksam; die Fresken in derselben Kirche übersah er. Von Ugolino kennt er nur zwei Bilder in Florenz, das bezeichnete Altarwerk in S. Croce und ein ihm fremdes in S. Maria Novella.

Die Bartoli dürften ihm zuerst an dem wahrscheinlich bezeichneten Altarwerk des Domenico in Carmine entgegengetreten sein; von dem Bilde Taddeos in der Kapelle des Stadthauses zu Siena, dem einzigen, das er von ihm anführt, hat er wohl nur gehört. Die großen Freskencyklen in Siena, Ambrogio Lorenzettis Allegorien, die Maestà Simones, die Historien in S. Francesco und S. Agostino, die Tafel von Duccio kennt Vasari lediglich aus Ghiberti; er lobt, wo dieser lobt, und wird ausführlich, wo sein Vorgänger ins Detail geht. Was die Commentare an Malereien außerhalb von Florenz, Rom und Arezzo anführen, hat er fast unverändert aufgenommen. Über Cavallinis Mosaiken in Rom, Giottos Fresken in Neapel und Assisi weiß er nichts zu berichten, was nicht schon Ghiberti gesagt hätte. Buffalmaccos Arbeiten im Camposanto in Pisa und Bologna, die jener nicht näher bezeichnet hatte, sucht er zu identifizieren. Auf seinen Reisen ist er auf Namen gestoßen, die er auf gut Glück einreiht. So ist man überrascht, unter den Schülern des Giotto und Agnolo Gaddi in erster Linie Oberitaliener zu finden. Den bedeutendsten oberitalienischen Meister aus dem Trecento, Altichiero, erwähnt er dagegen erst in dem Anhange zu dem Leben des Carpaccio.

Das Oeuvre der von Billi und Ghiberti genannten Maler hat Vasari vorzüglich aus den Denkmälern von Florenz und Arezzo bereichert. Soweit die Zusätze nicht auf Inschriften beruhen, stammen sie aus der Tradition oder sind Zuschreibungen des Autors. Wir werden auf die Rolle, die die letzteren spielen, noch zu sprechen kommen; soviel aber läßt sich hier schon sagen, daß er weit davon entfernt war, den Vorrat an trecentistischen Malereien in beiden Städten zu erschöpfen und die sämtlichen Bilder und Fresken, die er kannte, auf die ihm geläufigen Meister zu verteilen, wie er es in der zweiten Auflage getan hat. Nur an den Fresken von S. Croce und im Klosterhofe von S. Spirito zu Florenz hat er die Hände verschiedener Meister zu scheiden versucht. Daß er dabei nicht

immer von der Tradition gedeckt wurde und nach eigenem Urteile verfuhr, beweisen die abweichenden Bestimmungen bei Billi, dem Anonymus Magliabecchianus und Gelli.

Die Äußerungen über die einzelnen Bilder und Fresken sind zumeist knapp, die Lokalisation dagegen nicht selten ausführlich. Vasari wollte ihnen keinen allzu großen Raum gönnen. Auch über die Denkmäler seiner Vaterstadt faßt er sich kurz. Ausgedehnte Beschreibungen erfahren die Fresken aus dem Leben der hl. Michelina in S. Francesco zu Rimini, angeblich von Giotto, die Fresken Stefanos in S. Spirito, die Fresken im Kapitelsaale zu S. Maria Novella, die Passion des Taddeo Gaddi in der Compagnia dello Spirito Santo zu Arezzo, Simones Passion in dem Kapitelsaal von S. Spirito, Giottinos Pietà in S. Romeo, Agnolo Gaddis Auferstehung des Lazarus in S. Jacopo tra fossi und Starninas Fresken in Carmine.

In dem zweiten Teile, der das 15. Jahrhundert behandelt, hat Vasari die Reihe der florentinischen Maler, mit denen er sich in eigenen Kapiteln beschäftigt, nur um zwei (Cosimo Rosselli und Indaco) über Billi hinaus vermehrt. Diesen könnte man Perugino anfügen, dessen Tätigkeit wesentlich auf Grund der Arbeiten, die sich in Florenz befanden, geschildert wird. Auf diesem Gebiete ist er gut orientiert; seine Angaben sind meist richtig, die Urteile treffend; Eigenart und Stellung jedes Meisters in der Entwicklung wird glücklich charakterisiert. Anders verhält es sich bei den Nichtflorentinern, für die er sich auf keine Vorarbeiten stützen konnte. Ganze Schulen, wie die sienesische, sind ihm entgangen; bei anderen, wie der umbrischen und den meisten oberitalienischen mußte er sich auf die Nennung weniger Meister beschränken. Von ihrer Bedeutung hatte er eine ganz verkehrte Vorstellung. Seiner Ansicht nach gedeihen die Fortschritte der Malerei nur auf florentinischem Boden; die Maler der anderen Schulen sollten nur ihre Verbreitung über ganz Italien schildern. Vasari erkennt demgemäß ihre persönlichen Verdienste voll an, macht sich aber durch jene Voraussetzung das Verständnis ihrer historischen Stellung unmöglich.

Dieses Vorurteil ist auch der Grund, weshalb er sich auf seinen Reisen nur um ein paar Künstler kümmerte, auf deren Werke oder Namen er zufällig gestoßen war und Nachforschungen nach der Herkunft ihres Stiles ganz unterließ.

Mit voller, durch keine kritischen Bedenken gezügelter Begeisterung schildert er die Malerei des neuen Stiles. Zu den meisten Meistern desselben hatte er persönliche Beziehungen, mit vielen hatte er verkehrt, nach den Werken der anderen hatte er studiert; wo diese Momente wegfielen, wie bei den Bolognesen, Pordenone, dem Neapolitaner Marco, schätzte er die Übereinstimmung ihrer künstlerischen Bestrebungen mit seinen eigenen. In diesen Abschnitten gewinnt seine Darstellung die persönlichste Färbung; so weit es ihm möglich war, hat er für sie die meisten mündlichen Erkundigungen eingezogen. Sie reichten vielfach nur für eine Sammlung von biographischen Notizen aus; bei Lionardo, Raphael, Michelangelo, Parmigianino, Sarto, Perino, Giulio Romano und Sebastiano del Piombo gelang es ihm, wirkliche Biographien zu geben.

Die Auswahl der Denkmäler, die Vasari traf, ist, wie man sieht, außer durch die Zufälligkeiten seiner Landeskenntnis, recht stark durch sein ästhetisches Credo beeinflußt. Wir haben das Gewicht des letzteren im allgemeinen auseinanderzusetzen versucht und brauchen bei den folgenden Untersuchungen nicht mehr darauf zurückzukommen.

4. Um die Frage der Autopsie Vasaris im einzelnen zu beantworten, müssen wir uns zu einer topographischen Prüfung der von ihm behandelten Bildwerke verstehen und beginnen mit der Betrachtung der vier Hauptzentren und ihrer Provinzen.

a) *Toscana.* Daß Vasari die Kunstschätze seiner Heimat häufiger bedenkt als der anderer Orte, ist begreiflich. Da A r e z z o wenige bedeutende Bildner hervorgebracht hat, so war er genötigt, um seinem provinzalen Ehrgeiz genug zu tun, den großen Meistern des Trecento und Quattrocento eine Reihe untergeordneter Landmaler beizugesellen. Aber die Stadt war nicht arm an bedeutenden Kunstwerken; zu allen Zeiten hatten außer den einheimischen gefeierte Künstler der benachbarten Städte hier gearbeitet. So wurden ihm von Jugend auf Namen geläufig, welche der florentinischen Überlieferung fremd waren; gerade weil der Lokalschule ein ausgeprägter eigener Stil fehlte, wurde er darauf hingeleitet, die Handweisen der umbrischen, florentinischen und sienesischen Meister, die hier nebeneinander geschaffen hatten, zu vergleichen und zu scheiden.

Vasari führt etwa hundert Arbeiten aus Arezzo auf. Daß damit der aretinische Kunstbesitz nicht erschöpft war, beweist die stattliche Nachlese von zirka 300 Werken in der zweiten Auflage. Der Hauptanteil fiel den Aretiner Künstlern Margaritone, Spinello, dessen Sohne, dem Abte von S. Clemente und seinen Schülern zu. Von den Fremden gab er die bedeutendsten Werke, die von Piero della Francesca und Signorelli, fast vollständig, von denen der anderen nur ausgewählte Beispiele. Der Grund für diese Zurückhaltung lag wohl darin, daß er sich noch nicht so kühn zu raten getraute wie später, wo er die Mehrzahl der großen Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts von Giovanni Pisano angefangen nach Arezzo reisen und dort arbeiten läßt.

So viele Werke er auch von untergeordneten aretinischen Künstlern aufzählt, so gönnt er ihnen im ganzen doch wenig Raum. Er bezeichnet sie, indem er ihre Aufstellungsorte mehr oder minder genau angibt und etwa den Titelheiligen der betreffenden Kapelle oder des Altars nennt. Selten äußert er sich über den Gegenstand; Stifter, die Patronatsfamilien oder Bildnisse finden sich fallweise erwähnt. Beschreibungen werden nur den hervorragenden Werken zuteil, wie den Fresken des Piero della Francesca, dem Hieronymus des Abtes von S. Clemente im Dome, der Passion Taddeo Gaddis und einem Fresko von Spinello mit der Darstellung des mit dem Teufel kämpfenden Erzengels Michael, an die sich die Anekdote von dem plötzlichen Tode des Malers knüpft.

Aus der nächsten Umgebung von Arezzo bringt Vasari nicht viel. In Sargiano findet er eine bezeichnete Tafel des Margaritone und eine Kapelle von Piero della Francesca. Das Casentino war ihm von seinen Reisen nach Camaldoli bekannt: er erwähnt Poppi und Pratovecchio. In Camaldoli selbst notiert er nur die Nativität von Fra Filippo Lippi, die in einer Zelle hing (V, 395) und vergaß ganz auf die Malerei des Spinello am Hochaltar und Tramezzo, die er durch seine eigenen Arbeiten verdrängt hatte. Zu den wenigen Robbiaarbeiten, die er namentlich aufzählt, gehören die Altäre Andreas bei den Eremiten von La Verna.

Die Nachbarstädte von Arezzo, Borgo a S. Sepolcro, Anghiari, Città di Castello, Monte San Savino, Castiglione Are-

tino, Cortona hat Vasari sicher aus eigener Anschauung gekannt. Über ihre Kunstwerke berichtet er summarisch und offenbar aus dem Gedächtnis und verzeichnet nur Bilder, die ihm wegen ihrer Inschriften auffielen, wie die des Gerino da Pistoja, oder bekannten Meistern angehören. Bei P. Laurati und Berna begnügt er sich mit dem allgemeinen Hinweise, daß sie in Cortona gearbeitet haben.

Über die Behandlung der florentinischen Denkmäler in den Viten ist hier wenig nachzutragen. Die Autopsie konnte hier in den Fällen in Frage gestellt werden, wo Vasari nicht mehr zu berichten weiß als seine schriftlichen Quellen. In der Tat hat Vasari sie nicht immer an Ort und Stelle nachgeprüft; so wird er es nicht gewahr, daß sich Billis Notizen über die Fresken Giottinos bei den Ermini und im Kloster Alle Campora auf dasselbe Werk beziehen (Billi p. 8, 2—3, VT, 188. Vgl. Freys Note i. s. Ausgabe des Billi p. 81), führt die Malereien Barnas in S. Spirito und die des Andrea del Castagno in der Villa Pandolfini doppelt auf und verläßt sich bei Bildwerken, die wie die Statuen und Reliefs am Campanile oder an der Domfassade wegen ihrer Zahl und hohen Aufstellung schwer zu besichtigen waren, auf die mitunter flüchtigen Exzerpte aus Ghiberti oder Billi. Im ganzen sind aber solche Fehler selten. Stellt man den Bildwerken, die auch in seinen Vorlagen vorkommen, diejenigen gegenüber, die er selbst hinzugefügt hat, so ergibt sich, daß er mit Ausnahme weniger teils entfernter, teils schwer zugänglicher Orte alle selbst besucht haben muß. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Vasari alle Werke, die er erwähnt, bei der Abfassung der Viten gegenwärtig waren; oft genug nennt er weder Gegenstand noch den besonderen Aufstellungsort. Über ein paar Dinge in Kirchen, die während des Assedio zerstört wurden, berichtet er wohl auf Grund mündlicher Erkundigung.

Kunstwerke, die sich in der nächsten Umgebung von Florenz befanden, führt er nur selten vor. Er kennt Fiesole und Prato, wo er die Fresken des Fra Filippo eingehend schildert und auch das herrliche Freskotabernakel seines Sohnes gebührend würdigt, die Mediceischen Schlösser in Castello, Poggio a Cajano und Careggi; außer diesen Örtlichkeiten nennt er ab und zu die Badia di Settimo, den Luco di Mugello,

Vallombrosa und ein paar Tabernakel an den Straßen in der Nähe der Stadt. Empoli mag er auf dem Wege nach Pisa berührt haben; doch hält er sich weder bei dem Sebastian von A. Rossellino auf, noch bezeichnet er, was Cimabue in der Pieve gemalt haben soll. Über die Skulpturen in dem Bergstädtchen S. Miniato al Tedesco, die er Michelozzo und Donatello zuschreibt und die von Pagno di Lapo Portigiani herrühren, wie die zweite Ausgabe richtigstellt, berichtet er ebenso wie über die Grabtafel von Raffael da Montelupo in der Capelle des Bald. Turrini in Pescia nur aus dem Hörensagen oder auf Grund undeutlicher Erinnerung.

Von den toskanischen Städten außer Arezzo und Florenz hat Vasari Pisa, Lucca und Siena sicher besucht. In Pisa hatte er in der Zeit von 1544—48 zu tun, als er die Viten niederzuschreiben begann. Er behandelt die Denkmäler aber auf ähnliche Weise wie in den oberitalienischen Städten. Obwohl er über neun Kirchen, den Dom und den Camposanto berichtet, vergißt oder übergeht er die wichtigsten Monumente, schreibt bis auf zwei Fälle die teils unbestimmten, teils falschen Hinweisungen Billis oder Ghibertis ab, ohne sie zu ergänzen oder zu berichtigen und begeht bei denen, die er nennt, Fehlbestimmungen. Doch hat er hier auch einige Inschriften, wie die an der Fassade des Domes über Buschetto und die an der Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium abgeschrieben.

Noch flüchtiger sind die Notizen über Lucca, wo er sich im Sommer 1544 einen Monat lang aufgehalten hatte. Wahrscheinlich ist er vor 1550 nicht mehr dahin zurückgekehrt und war auf sein Gedächtnis angewiesen. Er erinnert sich wohl an das Grabmal der Ilaria del Caretto, dem er Worte hohen Lobes widmet, an die Bilder von Filippino in S. Ponziano und S. Michele, von Fra Bartolommeo, Ghirlandajo und Francia und notiert die strane e bizarre fantasie in der Kapelle des ihm von Bologna her wohlbekannten Amico Aspertini, versieht sich aber bei jedem zweiten Werk in den Angaben über ihren Gegenstand. An den Inkunabeln der italienischen Plastik, an den Werken Civitales, von denen er eines mit sehr vagen Ausdrücken dem Michelozzo zuschreibt, an dem Marmoraltar des Jacopo della Quercia in S. Frediano ist er vorbeigegangen.

Aus dem Itinerar läßt sich nur ein einziger Aufenthalt Vasaris in Siena erschließen, der in eine so frühe Zeit fällt, daß er für die Viten kaum in Betracht kommen wird. Daß er später noch einmal hier eingekehrt ist, muß als wahrscheinlich bezeichnet werden, wenn sich auch das Jahr seiner Anwesenheit nicht mehr konstatieren läßt. Man wird sich wundern, daß er sich mit den Denkmälern dieser Stadt, die seiner Heimat benachbart war, so schlecht vertraut gemacht hat, allerdings ist zu beachten, daß seine kürzeste Route von Florenz nach Rom ihn immer über Arezzo und das Tibertal führte. Auch die politische Stellung Sienas, das seit der Thronbesteigung der Mediceer in Florenz der Hauptstützpunkt der mit französischem Gelde wühlenden Verbannten war, mochte nicht dazu beitragen, dem getreuen Untertan des Herzogs Cosimo einen häufigen Besuch ratsam erscheinen zu lassen.

Der Autor ist hier sprunghaft auf seltsame Weise. Vier sienesische Maler aus dem Trecento behandelt er fast ausschließlich nach Ghiberti; daneben aber vermehrt er das Werk des Ambrogio Lorenzetti um ein Bild in einem Lokal, das nicht gerade an der Straße lag, und revidiert und ergänzt die Zuschreibungen der Fresken an der Fassade des Scalaspitals. Im 15. Jahrhundert begegnen wir drei sienesischen Künstlern; die Arbeiten, die sie in ihrer Vaterstadt hinterlassen, bilden mit Ausnahme Vecchiettas den geringsten Teil ihres Werkes. So erwähnt er von Jacopo Quercia wohl die Fonte Gaja (die im Register Fontebranda heißt); aber erst im Leben Vecchiettas wird ihm ein falsch abgegrenzter Anteil an dem Taufbrunnen von S. Giovanni zugewiesen. Auch Donatellos Relief kommt erst an dieser Stelle zur Sprache. Die Malerei des Quattrocento, die Bildhauer wie Federighi Urbano da Cortona, die Turrini usf. fallen ganz aus. Die Nachrichten über die Werke des Ghiberti und Donatello stammen aus Billi; nur die fabelhafte Geschichte von Domenico Ghirlandajos Bewerbung um das Mosaik der Domfassade und der Bürgschaft, die Lorenzo de' Medici dabei geleistet haben soll, ist wieder auf Vasaris Rechnung zu stellen.

Wir sind hier zum ersten Male in der Lage, einen bestimmten Gewährsmann wahrscheinlich machen zu können. Vasari erzählt in der zweiten Auflage, daß er das Bildnis

Jacopos und viele Nachrichten aus seinem Leben der Güte des Domenico Beccafumi verdanke, dem er ja auch eine umfängliche Lebensbeschreibung gewidmet hat und den er sonst stets als seinen alten Freund hervorhebt. Nun hat in der zweiten Auflage gerade das Leben Quercias mehrere Nachträge erfahren, die sich auch auf sienesische Bildwerke beziehen, und man wäre geneigt, diese als aus Beccafumis Mitteilungen stammend anzusehen. Dagegen spricht aber, daß der letztere schon im Mai 1551 starb;[1]) da Vasari zwischen dem März 1550 und Mai 1551 Siena soviel wir wissen nicht berührt hat, so wird sich jener Passus nicht auf die Zusätze, sondern auf den ersten Entwurf der Biographie und auf jenes Zusammentreffen in Pisa beziehen, dessen Vasari auch sonst gelegentlich gedenkt. Beccafumi wird ihm auch weitere Nachrichten geliefert haben; aber bei der willkürlichen Auswahl der Denkmäler ist es schwer, alles, was Vasari Neues über Siena sagt, seinen mündlichen oder schriftlichen Mitteilungen zuzuweisen und einen zweiten Aufenthalt Vasaris in der Stadt zu streichen.

Für die übrigen Orte des toskanischen Gebietes: Pistoja Livorno, Montenero, Sarzano, S. Gimignano, Volterra, Massa, Piombino braucht man Vasaris Anwesenheit nicht anzunehmen. Sie liegen wie S. Gimignano oder Volterra von den gewöhnlichen Reisewegen ab; die Monumente, die er in ihnen anführt, werden unzureichend oder falsch beschrieben, so daß sich der Autor für sie auf das beschränkt haben wird, was er mündlich von anderen erfuhr. Nur Montepulciano muß er einmal besucht haben; denn eine Predelle mit kleinen Figuren von Lazzaro Vasari wäre wohl nicht leicht jemand anderem als ihm selbst aufgefallen.[2])

b) Umbrien. Die Städte von Umbrien kann Vasari nur auf Reisen gestreift haben, bevor er ernstlich an die Aus-

---

[1]) Nach VS. V, 654 schon am 18. Mai 1540, was indessen mit dem urkundlichen Material in Widerspruch ist (cf. die Annotatoren, VS l. c. n. 1).

[2]) Vasari nennt im Leben A. Sansovinos eine große Terrakottafigur des Königs Porsena für Montepulciano, die er nur einmal gesehen und später vermißt habe (Ma no l'ho mai rivista dalla prima volta in poi). An dieser Stelle ließ sich kein Besuch Vasaris in Montepulciano, wie man beim flüchtigen Lesen meinen sollte, herausdeuten. Es ist hier offenbar von einer Figur die Rede, die im Hause des Sansovino in Monte San Savino verblieb (VS IV, 522).

arbeitung seiner Viten dachte. Nur Urbino hat er besucht, nachdem er sich in Rimini bereits mit Korrektur und Redaktion seines Werkes beschäftigt hatte, ohne viel Notizen dafür heimzubringen. Daß er Assisi gesehen, ist nach den fünf Stellen, an denen er Billi und Ghibertis Angaben über Fresken in S. Francesco und S. Maria degl' Angeli breitschlägt, höchst unwahrscheinlich. Bei der Beschreibung der Fresken Cimabues, die er in der zweiten Auflage nachtrug, bezieht er sich ausdrücklich auf einen Besuch im Jahre 1563, der wohl überhaupt der erste gewesen sein wird. In Spoleto scheint er gewesen zu sein;[1]) denn außer den Fresken des Fra Filippo erwähnt er dessen Grab aus rotem und weißem Marmor und die Inschrift des Polizian. Über die Denkmäler von Perugia berichtet er in unbestimmten Ausdrücken. Nur die Grabtragung Raphaels ist ihm deutlich in Erinnerung. Sonst weiß er von einer schönen Tafel des Gentile da Fabriano in S. Domenico, einem Zimmer, das Domenico Veneziano für die Baglioni ausgemalt hat, von dem Altarbild des Penni und Giulio Romano für Monteluce in zwei Stücken; kann aber über die Malereien des Buonfigli, Perugino und Signorelli nichts Genaueres angeben. Aus Orvieto, das er bei seiner Reise nach Rom passieren mußte, nennt er nur die Fresken Fiesoles und Signorellis und den Brunnen mit der kunstvollen Doppeltreppe von Antonio da Sangallo. Gubbio[2]) Foligno, Narni, Todi kommen in den Viten nicht vor.

c) Rom. Vasaris Prinzipien der Auswahl zeigen sich hier in eigentümlichem Lichte. Für alles, was zwischen Antike und der Renaissance lag, war er blind und er brachte es wirklich fertig, an dem ganzen altchristlichen und mittelalterlichen Rom mit seinen Basiliken, Mosaiken, den Cosmatengräbern vorbeizugehen und sich auf den verhältnismäßig beschränkten, von ihm noch eingeengten Kreis der Denkmäler zu konzentrieren, die während der letzten 100 Jahre entstanden waren. Zu den genauen Angaben über die große Anzahl dekorativer Freskenmalereien besonders an den Fassaden bildeten ihm die Kopien, die er früher nach ihnen zum Studium angefertigt hatte, eine

---

[1]) 1566 schrieb er an Borghini, daß er die Fresken des Fra Filippo wieder gesehen habe (rividi la cap. di Fra Fil. nel Duomo) VIII, 401.

[2]) Genannt im Leben des Gentile da Fabriano VT 418.

wertvolle Vorarbeit. Daß er Albertinis Mirabilien nicht benützt hat, die ihm nur wenig hatten bieten können, haben wir oben gesehen; Vasari mußte hier den ganzen Stoff sammeln und ist im ganzen sorgfältig vorgegangen.

Die Orte aus der Umgebung von Rom, die in den Viten des Giuliano und des jüngeren Antonio da Sangallo genannt werden (Gradoli, Capodimonte, Caprarola, Civitavecchia, Isola Visentina im Lago di Bolsena, Castro, Nepi, Ostia) verdankt er wohl bis auf Montefiascone, wo er nach seiner eigenen Erzählung einer ehemaligen Geliebten Sanmichelis ein Geldgeschenk aushändigte, Relationen Fremder. Ebenso fraglich ist seine Bekanntschaft mit Viterbo, wo er außer der berühmten Pietà des Sebastian ein unvollendetes Bild Albertinellis anführt, das er wohl für den Zusammenhang mit der Anekdote von dessen Tod erfunden hat.

d) Vasaris Kenntnisse der *neapolitanischen* Denkmäler wurde schon charakterisiert. Außer Neapel kommen noch vier unteritalische Orte in den Viten vor: Aversa und Montecassino [1]), die er auf der Reise nach Neapel passieren mußte, Monteleone und Messina, über die er augenscheinlich nach dem Hörensagen berichtete.

e) Auch über den Ertrag, den die *venezianische* Reise des Autors mit ihren Abzweigungen nach der Lombardei, nach Ferrara, Mantua und Verona für die Viten geliefert hat, und die Rolle der bolognesischen Denkmäler haben wir schon gehandelt. Es erübrigt uns noch der Städte der *Emilia* zu gedenken, die Vasari auf seinem Wege nach Rimini und Ravenna im Sommer 1547 besucht hat. Er reiste damals mit seinem Manuskript, ohne es aber wesentlich zu bereichern. Nur in Rimini gewann er bedeutendere Nachträge, vor allem die eingehende Beschreibung der Fresken der Kapelle der hl. Michelina, in denen er ein Werk Giottos zu erkennen glaubte, und notierte andere zerstörte Fresken Giottos, die Bilder von Bellini, Ghirlandajo, Zevio aus Verona und Cotignola. Bau und Skulpturen von S. Francesco werden nur flüchtig erwähnt; das

---

[1]) Daß er hier gewesen und das Grabmal des Piero de' Medici betrachtet hat, steht in den Ragionamenti VIII, 19, doch ist es fraglich, ob er das Grab schon an Ort und Stelle sehen konnte, und seine Kenntnisse nicht aus der Werkstatt des Francesco da Sangallo herrühren.

Fresko des Piero della Francesca ist ihm entgangen. In Ravenna berücksichtigte er außer einer Kapelle von Giotto und einer Tafel von Costa nur die modernen Maler Rondinelli und die Coda. Faenza, Forlì, Cesena, Castelbolognese, Pesaro hat er, wenn überhaupt, so nur auf der Durchreise berührt; er spricht von den Denkmälern dieser Städte in unbestimmten Ausdrücken, so daß es zweifelhaft ist, ob er sie gesehen oder nur von ihnen gehört hat. Für den Besuch von Ancona geben die Viten keinen Anhaltspunkt. Auch das Heiligtum von Loreto, dessen Baugeschichte er in den allgemeinsten Umrissen schildert, wird er kaum betreten haben. Mit den Bildhauern, die die Santa Casa zu vollenden hatten, Tribolo, Bandinelli, Raffaello da Montelupo, Francesco da Sangallo war er bekannt und zum Teil ihnen befreundet, so daß es ihm nicht an Gewährsmännern für die spärlichen und nur zum Teil richtigen Notizen, die er darüber bringt, gefehlt haben kann.

f) Von der künstlerischen Ausstattung der Villa Doria in *Genua* bringen die Viten eine überraschend ausführliche Beschreibung. Man erfährt nicht wie sonst gewöhnlich bloß ein paar Einzelheiten, die zum Belege für die summarischen Lobsprüche dienen; der Leser wird durch das ganze Haus geführt und der Autor zählt wie ein Cicerone die Sehenswürdigkeiten jedes Zimmers auf und gibt auch über die Lage und Einteilung der Räumlichkeiten genau Rechenschaft. Daran, daß dieser Bericht von einem Manne herrührt, der sich die Villa genau angesehen und sich über die Entstehung ihres Schmucks an Ort und Stelle unterrichtet hat, kann nicht gezweifelt werden. Ist Vasari in Genua gewesen? Weder die Selbstbiographie, noch seine Briefe, noch die Viten der anderen Künstler, in die er in der zweiten Auflage eigene Lebenserinnerungen zu verflechten liebte, lassen es vermuten. Nur in dem Leben des Perino del Vaga (VS V, 612 f.) in dem auch jene Schilderung der Villa Doria vorkommt, zeigt er sich mit den Örtlichkeiten der Stadt vertraut; wo er sonst auf ihre Denkmäler zu sprechen kommt, weiß er nicht genau anzugeben, was sie darstellen, oder verschweigt den Aufstellungsort. Da er wegen seiner Arbeiten nie in Genua zu tun hatte, müßte man annehmen, er habe die Stadt nur deshalb besucht, um Perinos Arbeiten näher beschreiben zu

können. Nachdem er vor dem Tode desselben keine Ursache hatte, sich mit ihm für seine Lebensbeschreibung näher zu beschäftigen, so wäre diese Reise in die Zeit vom Oktober 1547 bis zum Oktober 1549 zu setzen.

So unsicher auch das Itinerar dieser zwei Jahre ist, so haben wir doch mehr Gründe, die gegen als für eine so weite Fahrt sprechen. Vasari hielt sich damals in Arezzo und Florenz auf; daß er sich nach Pisa begeben hat, um seine zweite Tafel im Dome aufzustellen, ist nicht unwahrscheinlich, aber nicht direkt bezeugt. Gerade für die Vita Perinos war er mit genug Material versehen, überdies war es gar nicht seine Gewohnheit, wie wir an zahlreichen Beispielen ausgeführt haben, sich eine eingehende Kenntnis von Werken zu verschaffen, die ihm nicht am Wege lagen, und er hat Orte, die für ihn weit leichter zu erreichen waren als Genua, nicht aufgesucht, um ihre Monumente für die Viten zu revidieren. Es ist mithin wahrscheinlich, daß er sich für die Beschreibung der genuesischen Arbeiten Perinos an einen ortskundigen Gewährsmann gewendet hat, dessen Mitteilungen er, wie er es auch in ähnlichen Fällen in der zweiten Auflage zu halten pflegte, überarbeitete, um sie mit dem Stile und der Anschauungsweise des ganzen Werkes in Übereinstimmung zu bringen. Über die Person des Berichterstatters läßt sich keine Vermutung aufstellen. Da die Beschreibung der Villa Doria nur nach dem Augenschein abgefaßt sein kann, so kommen die uns bekannten Freunde Vasaris, die in Genua gearbeitet hatten, wie Beccafumi und Montorsoli, nicht in Betracht, weil sie die Stadt vor dem Tode Perinos verlassen haben.

5. Die topographische Prüfung der Viten lehrt, daß Vasari nicht über alle Denkmäler, die er aufzählt, aus eigener Anschauung berichten konnte. In den meisten Fällen wird er die Lücken seiner Kenntnisse durch das, was er im mündlichen Verkehre erfuhr, ausgefüllt haben; doch ist es wahrscheinlich, daß er an einigen Stellen, wo es sich um die Beschreibung von Werken jüngst verstorbener Künstler handelte, die er nicht mehr selbst besichtigen konnte, schriftliche Relationen eingeholt hat. Wir haben ferner gesehen, daß er auf seinen Reisen wohl Erkundigungen über Künstler und Kunstwerke sammelte, aber dabei nicht planmäßig vorging, sondern sich

meist mit dem begnügte, was ihm der Zufall zutrug. Spätestens seit seiner venezianischen Reise muß er begonnen haben kunsthistorische Aufzeichnungen zu führen, die aber nicht viel mehr als die Charakterisierung und Beschreibung einzelner Werke umfaßt haben werden, denn wo er über Dinge spricht, die er nicht durch längere Zeit vor Augen gehabt hatte, sind seine Mitteilungen viel zu flüchtig, ungenau und fehlerhaft, als daß man sie auf Notizen, niedergeschrieben unter dem frischen Eindruck des Momentes, zurückführen könnte. Auf die Auswahl der Denkmäler üben auch die ästhetischen Ansichten Vasaris einen bedeutenden Einfluß. Die Kunst des Mittelalters übergeht er; die des Trecento beachtet er nur in Toskana. Im Mittelpunkte seiner Interessen steht von Anfang an nur die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts; der Plastik schenkt er außerhalb von Rom, Arezzo und Florenz wenig, der Architektur fast gar keine Aufmerksamkeit.

§ 5. Tradition.

Bisher haben wir alle Nachrichten, die sich nicht belegen ließen, kurzweg aus der mündlichen Tradition abgeleitet. Wir dürfen aber die Untersuchung der Quellen Vasaris nicht schließen, bevor wir diesen schwankenden Begriff, der von uns nur negativ abgegrenzt wurde, mit einem bestimmten Inhalte gefüllt haben. Diese Aufgabe läßt sich aber nicht durch eine einfache Zusammenstellung der Nachrichten lösen, deren Ursprung noch nicht nachgewiesen ist. Der mündlich überlieferte Stoff bedurfte der Formung, um mit dem übrigen Materiale verbunden zu werden, und mußte sich dabei eingreifende, sachliche Änderungen gefallen lassen. Vasari suchte, um den Zusammenhang zwischen den einzelnen Aussagen, Beobachtungen und Quellenstellen herzustellen, gewisse Tatsachen teils zu erschließen, teils auf Grund von Voraussetzungen, die ihm wahrscheinlich erschienen, zu ergänzen. Diese Zusätze, die er ebensowenig wie seine chronologischen Schätzungen als hypothetische erkenntlich gemacht hat, zerfallen in zwei Gruppen: biographische Nachrichten und Attributionen. Für die biographischen Nachrichten boten die Quellenschriften, die Denkmäler selbst und die Tradition An-

haltspunkte, aus denen der Autor die Lebensgeschichten, die Reihenfolge der einzelnen Ereignisse und Arbeiten, sowie die Charakterschilderungen entwickelt hat. So kombiniert er die Reisen fast stets aus den Standorten der Werke; für die Charakterschilderungen waren teils Eindrücke von Werken, teils Anekdoten maßgebend. Aus den Namen ließen sich Schlüsse auf die Abstammung, den Bildungsgang oder besondere Lebensschicksale gewinnen. Die Angaben über das Verhältnis einzelner Künstler zu ihren Lehrern, ihre Entwicklung, ihre ersten Werke, die Nachrichten über die Erfolge und Belohnungen hat Vasari wie die Todesursachen nach Analogie weniger beglaubigter Beispiele willkürlich bestimmt. Die Attributionen sind in der ersten Auflage lange nicht so zahlreich wie in der zweiten und beschränken sich fast ganz auf das Trecento; denn die Zuschreibungen von Werken aus dem 15. und 16. Jahrhundert haben sich im allgemeinen als richtig erwiesen, wenn man jene Fälle außer acht läßt, wo ihn sein Gedächtnis über Denkmäler getäuscht hat, die er nur einmal und lange vor Abfassung der Viten gesehen hat oder wo er auf Mitteilungen anderer angewiesen war. Berücksichtigt man die Wirkung, welche das Streben Vasaris nach einer pragmatischen Darstellung auf den Stoff ausübte, so läßt sich die Summe dessen, was er der Tradition verdankte, ziemlich genau angeben. Für das 14. Jahrhundert spielt sie eine geringe Rolle; nur wenige Künstlernamen und Zuschreibungen kann man eventuell auf sie zurückführen. In den beiden letzten Teilen liefert sie den größten Teil des Materiales. Merkwürdig ist nur, daß sie Vasari in geringerem Maße ausnützt, als man erwarten sollte. Er entnahm ihr hauptsächlich Zuteilungen der Denkmäler an bestimmte Meister und Anekdoten. Nachforschungen über die Persönlichkeiten einzelner Künstler, ihre Abstammung und Familienverhältnisse, ihren Lebenslauf hat er nur in einigen Fällen angestellt und auch hier seiner Pragmatik größeren Spielraum gelassen, als es bei genauerer Erkundigung bei deren Nachkommen, Zeitgenossen usw. notwendig gewesen wäre. Wie wenig es ihm hiebei auf Treue und Präzision ankam, lehrt die Vita des Michelangelo, für die es ihm an Gewährsmännern nicht gefehlt hat. Wichtige Abschnitte seines Lebens sind ihm unbekannt; die Tatsachen

wirft er auf die sonderbarste Weise durch einander; der Zusammenhang, in den er sie bringt, gibt sich dadurch auch hier als das Werk seiner Phantasie zu erkennen.

Erläuterungen.

1. Die Untersuchung der Rolle, welche die Tradition in Vasaris Viten spielt, wird sich auf drei Punkte zu richten haben: ihre Leistungsfähigkeit in der Mitte des 16. Jahrhunderts, die Gewährsmänner, welche sie Vasari übermittelt haben, und ihre Verarbeitung durch Vasari.

Man weiß, wie zähe und beständig die Tradition bisweilen sein kann. Aber wo sie treu über Jahrhunderte hinaus und länger bewahrt, muß es sich um Dinge handeln, die eine bestimmte Klasse von Menschen angehen und ein Lebensinteresse derselben ausmachen. Je kleiner der Kreis, je wichtiger der betreffende Inhalt für die geistige oder materielle Existenz derjenigen ist, die jenem angehören, und je mehr er regelnd in das Leben eingreift, um so reiner wird ihn die Überlieferung kristallisieren. Sie pflegt sich dann auch ihre eigene sprachliche, rhythmische oder metrisch charakteristische Form zu schaffen, die ihn vor Veränderung bewahrt. Der Stoff der Viten erfüllt diese Anforderungen nicht. Er ist zu kompliziert, um als Ganzes in irgendeinem Kreise weitergegeben zu werden; die notwendige Vorbedingung dazu, das Interesse, fehlt. Den sozialen Gruppen, denen man eine Tradition am ehesten zutrauen sollte, den Zünften der Steinmetze und Zimmerleute, den Compagnien von S. Luca scheint er fremd gewesen zu sein. Der einzige Gesichtspunkt, unter dem weitere Kreise an ihm Anteil nahmen, war die Ruhmsucht und der lokale Ehrgeiz, die sich mit wenig mehr als Namen zufrieden gaben.

So lassen sich allgemeine Regeln über das, was Vasari noch erfahren konnte, sehr schwer aufstellen, weil das Material, das er benützt, ihm aus hunderterlei Quellen und Bächlein zukam. Immerhin kann man versuchen, auf Grund der den Viten vorausgehenden und mit ihnen gleichzeitigen Literatur die Kapazität der Überlieferung für Namen, Zuschreibungen, biographische Nachrichten und Anekdoten abzuschätzen.

Betrachten wir die Überlieferung über das Trecento. Gleichzeitige Aufzeichnungen betreffen nur Einzelheiten und sind für die Folgezeit bedeutungslos; nur die Erwähnung Cimabues und Giottos bei Dante, die Ausprägung der Gestalten Giottos und Buffalmaccos durch Boccaccio hat nachhaltig auf die florentinische Lokaltradition eingewirkt. Während der Ruhm des Cimabue rein literarisch bleibt und Arbeiten von ihm erst am Anfange des 16. Jahrhunderts durch Albertini, Billi und Michiel namhaft gemacht werden, wissen fast alle Schriftsteller, die Giotto anführen, bestimmte Werke mit ihm zu verbinden. Außerhalb Florenz haben besonders zwei Werke, das Mosaik mit dem Petrusschifflein in S. Peter zu Rom und die Fresken in Padua sein Andenken erhalten. In der Mitte des 15. Jahrhunderts ist an verschiedenen Orten die Kenntnis trecentistischer Maler und ihrer Schöpfungen lebendig. Ghiberti berichtet über Denkmäler in Rom, Florenz, Siena, Assisi, Padua, Pisa, S. Gimignano; Michele Savonarola über eine Reihe älterer Künstler, die in Padua gearbeitet haben; Pucci spricht außer von Giotto über Andrea Pisano und Talenti; Filarete kennt den Namen Cavallinis. Bei den Autoren aus dem späten Quattrocento drängt sich das Interesse für die Meister der Renaissance vor. Giovanni Santi nennt niemanden aus dem Trecento, Landin übernimmt die Übersicht über die Maler des 14. Jahrhunderts, die Filippo Villani gegeben hatte; für den Autor der Vita des Brunelleschi sind die Türen des Andrea Pisano eine Arbeit anonymer fremder Meister nach Zeichnungen Giottos. Aber noch um 1500 vermag Billi eine Reihe von Künstlernamen, die teilweise zum erstenmale in der schriftlichen Überlieferung auftreten, mit Werken zu verknüpfen. Giulio Campagnola verzeichnet die Maler, die in Verona und Mantua für die Carraresen tätig waren; der sienesische Chronist Sigismondo Tizio berichtet ab und zu nach älteren Quellen über Künstler seiner Vaterstadt. Zugleich mehren sich die Zeichen dafür, daß die Kenntnis der älteren Meister abnimmt. Billis Kataloge sind weit dürftiger als die Ghibertis; Irrtümer schleichen sich ein; willkürliche Bestimmungen finden sich bei ihm sowohl als bei Albertini, der sich auf Cimabue, Giotto, die beiden Gaddi, Giottino und Starnina beschränkt. Die Identifikation von Giottino und Maso ist bei ihm vorbereitet. Die

Urheber des Tabernakels von Orsanmichele und der Südtür des Baptisteriums, dessen Meister bei Pomponius Gauricus Ugolino heißt, weiß er nicht anzugeben; in der Beschreibung von Rom berücksichtigt er ältere Denkmäler gar nicht. Verino macht nur Giotto und die Familie Gaddi namhaft; Volaterranus übergeht die Trecentisten ganz. Von 1500 ab scheint die mündliche Überlieferung hinter der schriftlichen zurückzutreten. Michiel beruft sich bei älteren Fresken, sobald es sich nicht um bekannte Namen wie Giotto handelt, auf Campagnola oder Riccio oder Inschriften; der Anonymus Magliabecchianus und Gelli beschränken sich auf die Kompilation älterer Quellen; die Attributionen gewinnen breiteren Raum; schon Michiel schreibt ein Bild dem Cimabue zu. Große Freskenzyklen wie die im Kapitel zu S. Maria Novella, im Camposanto zu Pisa, in S. Francesco zu Assisi werden auf bekannte Meister willkürlich getauft. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf wenige Werke und Namen; der Rest beginnt der Vergessenheit anheimzufallen. Daß sich stellenweise Namen älterer Maler erhalten, beweist Fra Leandro Alberti, der in Verona Altichiero und in Brescia Ottaviano Prandiccio und Bartolommeo Testorino erwähnt.

Im allgemeinen kann man also sagen, daß die mündliche Überlieferung, was Namen und Zuschreibungen von Werken aus dem Trecento anlangt, um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch reich und treu ist. Von da an wird sie schwächer, die Künstler des 15. Jahrhunderts nehmen in der Tradition nach und nach die Stelle ihrer Vorgänger ein. Bis zum Beginn des Cinquecento behält sie noch unabhängig von ihrer schriftlichen Fixierung eine Reihe von Namen; die späteren sind schon genötigt, ihre Kenntnis zum allergrößten Teil aus Schriftquellen zu schöpfen. Sie bleibt an die Denkmäler gebunden; von wenigen Meistern, wie von Giotto und Agnolo Gaddi sind persönliche Züge oder biographische Einzelheiten bekannt; ab und zu gibt Billi das Wohnhaus oder die Nachkommen an. Schüler werden nur bei Giotto erwähnt; die übrigen Schülerverzeichnisse bei dem Anonymus Magliabecchianus beruhen bereits auf historischer Kombination.

Das Quattrocento gehörte im 16. Jahrhundert zum Teil noch zu der unmittelbaren Vergangenheit. Seine Künstler sind

nicht nur andauernd Objekte des lokalen Ehrgeizes; ihr Ruhm übersteigt die Grenzen ihrer engeren Heimat. In ganz Italien kennt man den Namen Donatellos; aber auch Ghiberti, Masaccio, Fiesole, Castagno, Antonio Rossellino, Ghirlandajo, Botticelli, Antonio Pollajuolo werden von außerflorentinischen Schriftstellern genannt. Uccello, Fra Filippo und Verrocchio waren durch ihre Arbeiten in Oberitalien bekannt. Alberti genießt als Literat einen größeren Ruf denn als Architekt; Brunelleschi ist eine florentinische Lokalgröße. Mit den Florentinern treten die Mittel- und Oberitaliener (Piero della Francesca, Perugino, Mantegna, die Bellini, Ercole Grandi, Pisanello, Francia) in allen Schriftquellen mit Ausnahme der florentinischen als gleichberechtigt in Wetteifer. Aus der Zahl der berühmten Künstler hob sich eine besondere Gruppe von solchen hervor, die auch als Menschen in den zahlreichen Anekdoten, Aussprüchen und Schnurren, an denen sie leidend oder handelnd beteiligt waren, weiterlebten. Biographische Nachrichten gehen nur in dieser Form in die allgemeine Überlieferung über; wer mehr erfahren wollte, mußte sich an Quellen wenden, die nicht jedem zugänglich waren. Ein empfindlicher Mangel der mündlichen Tradition war die chronologische Verwirrung. Sie vermag nicht zu entscheiden, was ihr näher, was ihr ferner steht. Billi und der Anonymus Magliabecchianus werfen die Künstler durcheinander; Vasari versucht zum ersten Male eine beiläufige nach den Todesdaten fortschreitende Anordnung; wir haben gesehen, wie oft er sich gröblich geirrt hat. Nicht überall reichte die Tradition gleich weit zurück. In Florenz, wo die Jugend an den alten Werken studierte, waren die Autoren der Hauptwerke in den Kreisen der Künstler und Liebhaber allgemein bekannt. In Rom hatte das Zeitalter Julius II. und Leos X. die Erinnerung an vieles, was vorangegangen war, fast ausgelöscht. Michiels Notitia und Lamos Führer durch Bologna beweisen, daß ein sorgsamer Forscher über die Kunstwerke des Quattrocento im 16. Jahrhundert befriedigende Auskunft erhalten konnte.

2. Vasari stand mit den Kreisen, in denen sich die Tradition hielt, in engster Verbindung. Von den Künstlern, die in Rom und Florenz in der Zeit von 1530 bis 1550 tätig waren, ist ihm wohl keiner unbekannt geblieben. Seiner Beziehungen zu Meistern, die außerhalb dieser Städte lebten, wie Beccafumi,

Giulio Romano, Garofalo, G. Fr. Caroto, Sansovino, Sanmicheli, Tizian, zu Prospero Fontana, Pellegrino Tibaldi und dem Sohne des Bagnacavallo haben wir teils in den Regesten, teils in den vorangehenden Untersuchungen öfter gedacht. Ebenso stand er mit den Liebhabern, besonders in Florenz und Rom, die Kunstwerke besaßen und sammelten, in Verkehr, wie zahlreiche Stellen der Viten zeigen. Daß er mit der Ortstradition, wie sie in den Kirchen und Klöstern bestand, vertraut war, bedarf weiter keines Beweises. Wir haben hier nur noch eine Anzahl von Gewährsmännern für bestimmte Nachrichten aufzuzählen, die uns auf verschiedene Weise bezeugt sind oder die wir mit Wahrscheinlichkeit erschließen können. Die meisten exakten Angaben, besonders biographischer Art, die sich in den Viten finden, lassen sich auf diese Weise belegen.

Für die künstlerischen Ereignisse, die sich seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts bis zu der Zeit, wo Vasaris eigene Beobachtung begann, in dem Bereiche der florentinischen Meister abspielen, kommen in erster Linie drei Freunde Vasaris in Betracht, die selbst auf verschiedenen Gebieten tätig waren und aus Familien stammten, deren Mitglieder in die künstlerische Entwicklung entscheidend eingegriffen hatten. Es sind das der Bildhauer Francesco da Sangallo, der Sohn Giulianos, Bastiano da Sangallo, genannt Aristotile, ein Neffe Giulianos und Antonios d. ä., und Ridolfo Ghirlandajo, der Sohn des Freskanten von S. Maria Novella. Daß Vasari bei ihnen Mitteilungen über ihre Vorfahren und Verwandten eingeholt hat, ist selbstverständlich. Besonders die Viten des Giuliano und des jüngeren Antonio da Sangallo zeichnen sich durch eine im ganzen zutreffende chronologische Anordnung aus, wenngleich es auch hier nicht an irrigen Zusammenhängen und falschen Zeitbestimmungen fehlt. Aber ihr Einfluß geht viel weiter. Justi hat mit Recht bemerkt, daß Vasari die Rolle Giulianos in Michelangelos Leben richtig angedeutet hat. Aristotile und Ridolfo verkehrten, wie Vasari selbst sagt, viel mit Raphael während dessen Anwesenheit in Florenz. Beide hatten das erste Auftreten Michelangelos erlebt; besonders Aristotile ist sein begeisterter Bewunderer geblieben, hat nach seinen Zeichnungen den Karton rekonstruiert und ihn in einem Ölbild in Helldunkelmanier der Nachwelt erhalten wollen. Seine

Kopien nach den Entwürfen für das Juliusgrab, die Denkmäler der neuen Sakristei und die Fassade von S. Lorenzo sind erst in jüngster Zeit wieder erkannt worden. Zur Zeit Leos X. war er in Rom gewesen, hatte sich als Buchhalter seinem Verwandten Giovan Francesco nützlich gemacht, der am Baue von S. Peter beschäftigt war, und verkehrte mit Bramante, der ihn in der Perspektive unterrichtet haben soll, sowie mit Raphael im Hause des Gianozzo Pandolfini, dessen Palast in Florenz er nach Raphaels Plänen zu Ende geführt hat. Ridolfo und Aristotile kannten noch die Künstler, die in Florenz in dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts tätig waren; der eine hatte in der Werkstatt Peruginos gelernt, der er aber entlief, um nach Michelangelos Schlachtenkarton zu kopieren, der andere hatte mit dem alten Perugino Albertinellis große Verkündigung geschätzt. Von ihnen wird Vasari jene Anekdoten über Michelangelo gehört haben, die den Umschwung der künstlerischen Ansichten um 1505 so scharf beleuchten. Beide hatten sich dann an den Unternehmungen, mit denen die Mediceer nach der Rückkehr die Aufmerksamkeit der Florentiner beschäftigten, wie dem Apparate zur Feier des Einzuges Leos X. und den Dekorationen zu der Hochzeit des Herzogs Lorenzo, beteiligt. Auch andere Abkömmlinge von Künstlern scheint Vasari befragt zu haben. Mit dem alten Baccio d'Agnolo war er persönlich bekannt; mit seinem Sohn Giuliano hatte er vielfach zusammen gearbeitet; die detaillierten Nachrichten über die Abstammung des Fra Filippo und über Filippino mögen von einem der Söhne des letzteren, dem Goldschmied Gianfrancesco, der mit Cellini befreundet war, und viele Studien seines Vaters bewahrte, oder dem Maler Ruberto ausgegangen sein, der später in die Zeichenakademie aufgenommen wurde. Die Erzählung über Morto da Feltre hat er von Andrea Feltrini, der jenen in seinem Hause beherbergt hatte. Über die Dominikaner Fra Angelico und Fra Bartolommeo hat er sich nach dem Zeugnis des P. Timoteo Bottonio bei Fra Eustacchio in S. Marco erkundigt; dort mag man ihn mit der Anekdote von der Einfalt des ersteren bekannt gemacht haben, die auch Leandro Alberti in seinem 1517 erschienenen Buche über die berühmten Mitglieder des Predigerordens überliefert. Michelangelos Aussprüche haben mehr das Urteil Vasaris, als seine

Tatsachenkenntnis beeinflußt. Unter den Liebhabern und Sammlern, denen er einzelne Nachrichten verdankt, gebührt Ottaviano de' Medici die erste Stelle, der eine gewählte Sammlung florentinischer Bilder besaß, mit der der Aretiner von Kindesbeinen an vertraut war und über die er gut Bescheid weiß; in seinem Hause wird Vasari manche der Anekdoten über das Verhältnis der verschiedenen Mitglieder der Familie Medici zu Donatello, Fra Filippo, Graffione u. a. gehört haben. Einzelne Züge haben ihm wohl auch seine Gehilfen Pellegrino Tibaldi, Prospero Fontana, Stefano Veltroni (aus Monte San Savino), der wohl mit der Frau des Andrea Sansovino verwandt war, oder Battista Bagnacavallo zugetragen. Als Beispiele dafür, auf welchen Wegen Vasari zur Kenntnis von Details gelangte, führe ich zwei Fälle an: im Leben Torrigianos heißt es, daß dieser in Spanien einen alten Hausverwalter der Botti porträtiert habe. Mit den Kaufleuten Matteo und Simone Botti war Vasari befreundet; wahrscheinlich stammen die Nachrichten über die Schicksale und Werke jenes Künstlers in Spanien aus ihrem Bureau. Auf ähnliche Weise erklärt sich die Herkunft der Angaben über Rossos Arbeiten in Frankreich. Den Tod des Girolamo da Treviso in den Laufgräben vor Bologna meldet Aretin dem Jacopo Sansovino in einem Briefe; aus dem Kreise seiner venezianischen Freunde kann Vasari die Kunde von diesem Faktum erhalten haben.

Diese Beispiele, die sich leicht vermehren lassen, mögen genügen, um den Weg zu bezeichnen, auf dem Vasari die Nachrichten aus der Tradition zukamen.

3. Wir haben gesehen, daß Vasari eine bis in das 14. Jahrhundert zurückreichende Überlieferung zu Gebote stand, die ihm zwar für das Trecento wenige und unsichere Nachrichten, für die folgende Zeit aber, geeignete Nachforschungen vorausgesetzt, eine kaum zu bewältigende Masse von Stoff bieten konnte. Wieviel hat er davon aufgenommen und wie hat er ihn verarbeitet?

Das der Tradition entstammende Material der Viten gliedert sich in zwei Gruppen: die Zuschreibungen der Werke und die biographischen Nachrichten. In den Zuschreibungen ist Vasari im ganzen sorgfältig. Die eigenen oder auf schlechter Überlieferung fußenden Bestimmungen verschwinden neben

den richtig benannten Denkmälern. Daß Vasari Stilkritik getrieben hat, gesteht er zu verschiedenen Malen selbst ein; durch seine Fähigkeit, die verschiedenen Handweisen zu unterscheiden, fühlte er sich Laien wie Giovio überlegen. Die gröbsten Irrtümer auf diesem Gebiete hat er aber nicht durch falsche Attributionen, sondern durch seine Leichtfertigkeit in der Benützung unklarer mündlicher Berichte und schriftlicher Quellen angerichtet, indem er die Arbeiten von Künstlern mit ähnlichen Namen zusammenwarf (Lorenzo di Bicci, Raffaellino del Garbo, Antonio und Piero Pollajuolo), oder Künstler, über die er nichts Sicheres wußte, mit beliebig zusammengerafften Werken ausstattete (Simone, Mino del Reame). Doch sind diese Fälle in der ersten Auflage selten.

Schlimmer steht es mit den biographischen Nachrichten. Er rühmt sich zwar der Mühe, die er an die Erforschung der persönlichen Verhältnisse seiner Künstler gewendet; in Wirklichkeit war er mit den dürftigsten Andeutungen zufrieden. In der Kunst, die Armut seiner Informationen zu verhüllen, hat ihn keiner seiner Zeitgenossen erreicht. Über Abstammung und Familie eines Meisters pflegt er sich nur in allgemeinen Ausdrücken zu äußern; der Vater wird, sobald er sich nicht aus dem Namen erschließen ließ, gar nicht genannt. Schlüsse aus Namen gelten für Tatsachen. So stammt Pisanello aus Pisa, Alfonso Cittadella aus Ferrara, Antonio Veneziano aus Venedig; bei letzterem führt er diesen Gedankengang weiter fort, um zu motivieren, warum er nicht in seiner Heimat geblieben war. Er besucht seine Vaterstadt, malt im Dogenpalast ein Bild; aber der Neid der einheimischen Kunstgenossen (ein bei Vasari typisches Motiv, das häufig zur Motivierung von Ortsveränderungen dient) zwingt ihn, wieder nach Florenz zurückzukehren. Piero della Francesca wächst unter der Obhut seiner Mutter Francesca auf. Pesellino wird zum Sohne Pesellos, obwohl Billi die vollen Namen beider Künstler gibt. Bisweilen wird die soziale Stellung der Eltern aus dem Namen oder einer Andeutung einer Quelle erschlossen. Die Familie des Nanni di Banco ist reich und edlen Geblütes, weil es bei Billi heißt, er sei amtsfähig gewesen; daß der Vater der Pollajuoli niedriger Abkunft war, ergab sich aus dem Spitznamen.

Wie Vasari die Überlieferung weiterbildete, ausweitete und

ergänzte, läßt sich aus den Nachrichten über den Lehrgang zeigen. Die Lehrer der Künstler aus dem 16. und aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren der Tradition geläufig; bei den aus dem Trecento macht die schriftliche Überlieferung mit einigen Schwankungen nur die namhaft, die bei Giotto gelernt hatten. Bei den Bildnern aus der Zeit von 1350 bis 1450 versagten die Quellen und auch Vasari konnte hier in den wenigsten Fällen supplieren. Es liegt ihm nicht daran, den Entwicklungsgang eines Meisters, die Einflüsse der Schule und das Erwachen des eigenen Talentes zu schildern, wie sie sich in den verschiedenen Individuen verschieden offenbaren. Den Mangel an Nachrichten über diese Dinge, den er wahrscheinlich gar nicht empfand, ersetzt er durch typische Züge, die teils die frühzeitigen Erfolge, welche Begabten zufallen, teils die dazu notwendigen moralischen Eigenschaften: Fleiß, Ausdauer, Eintracht mit den Gleichstrebenden usw., ins Licht setzen sollen. Seine Vorlagen konnten ihm nicht viel Stoff bieten; nur die anonyme Vita Brunelleschis zeigte an einem in seiner Art glänzend durchgeführten Beispiel, wie sich das Genie zuerst an kleinen Aufgaben versucht, sich auf allen Gebieten bewährt, überall schon den zukünftigen Meister vorausahnen läßt, bis sich sein Ehrgeiz auf das höchste Ziel richtet, das es auch trotz aller Hindernisse schließlich erreicht. So raffiniert und einheitlich wie hier, hat Vasari die Entwicklungsgeschichte auch dort nicht anzulegen verstanden, wo es ihm wie bei Andrea del Sarto, Lionardo oder Perino nicht an der nötigen Sicherheit der Detailkenntnis fehlte; er besaß nicht die Geduld, um eine so lange Steigerung aufzubauen, trägt die starken Farben gleich zu Anfang auf und verliert sich in Einzelheiten. Ab und zu verwendet er Anekdoten; die meisten Fälle tragen aber das charakteristische Gepräge von Vasaris Pragmatik. Die Begabung äußert sich schon sehr früh. Bauernkinder zeichnen die Tiere, die sie hüten, auf der Weide in den Sand oder mit Kohle auf Steintafeln, bis sie ein kunstverständiger Mann entdeckt. Dieses Histörchen, das Ghiberti von Giotto berichtet, wird bei Billi noch von Andrea del Castagno erzählt und Vasari erzählt es überdies von A. Sansovino. Bei Stadtkindern regt sich der künstlerische Trieb in der Schule, die sie zu besuchen pflegen, bevor sie in die Lehre kommen (Polla-

juolo), durch Kritzeleien auf den Rändern der Hefte und Bücher (Cimabue, Fra Filippo). Sie tun nicht gut, sind unruhig, bis sie sich der Kunst widmen dürfen (Botticelli). Nicht immer stimmen die Väter der Neigung ihrer Söhne von Anfang an bei. Wie Brunelleschi sollten Giuliano da Majano und Baldovinetti Notare oder Kaufleute werden; der letztere aber besiegt den Widerstand des Vaters, indem er ihm erklärt, daß die Kunst das ausgezeichnetste und ehrenvollste Handwerk sei, wobei er sich darauf beruft, daß der edle Römer Fabius und viele Philosophen sich ihr gewidmet hätten (V_1 387). Die Namen der Meister werden häufig ganz übergangen; dann heißt es wohl, der und jener kam in die Werkstatt eines Schnitzers, eines Zimmermanns oder eines Malers, der damals für den besten gehalten wurde (Castagno). Mitunter sagt es Vasari ausdrücklich, daß der Name des Lehrers aus stilistischen Beobachtungen erschlossen sei (Lorenzo Monaco, Bicci, Parri Spinelli, Desiderio); anderseits stellt er es als ganz gewiß hin, obwohl er, wie wir nachweisen können, nur geraten hatte (Niccolò d'Arezzo, Simone Martini, Nanni di Banco, Pesello). Warum ein Künstler gerade den bestimmten Lehrer gefunden, wird bisweilen motiviert; als Taddeo Gaddi am Sasso della Vernia arbeitete, führte ihm ein Klosterbruder aus dem Casentino, der damals Guardian des Klosters war, den jungen Jacopo zu, der dann als Schüler bei ihm blieb und mit ihm nach Florenz ging. Köstlich ist die breite Schilderung, wie Giovanni Santi seinen Burschen bei Perugino unterbringt. Er unterließ es nicht, auf alle mögliche Weise in Erfahrung zu bringen, wer den Vorrang in der Malerei einnehme, und da er fand, daß die meisten Pietro Perugino lobten, so entschloß er sich, Raphael wenn möglich ihm zu übergeben. Er ging daher nach Perugia, und da er Pietro nicht fand, so schickte er sich an, um ihn besser erwarten zu können, einige Dinge in S. Francesco zu arbeiten. Als Pietro von Rom zurückgekehrt war, knüpfte er einige Beziehungen mit ihm an, und als es an der Zeit war, eröffnete er ihm sein Begehren mit jener Liebe, die nur aus dem Herzen eines Vaters kommen kann. Und Pietro, der gütig von Natur aus war, nahm Raphael an, da er einem solchen Ansturm nicht widerstehen konnte. Giovanni kehrte also mit der größten Freude von der Welt nach Urbino zurück und führte den Sohn unter Tränen und Klagen

der Mutter nach Perugia. Leider wird dieser wohl motivierte Bericht durch die Tatsache umgestoßen, daß Santi 1494 starb. Um zu zeigen, wie Vasari verfuhr, sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß er mit dem Aufenthalte Pietros in Rom zweifellos auf die Fresken der Sixtina anspielt (VT. 548). Ebenso gelungen sind die Verhandlungen, die Ser Piero da Vinci mit Verrocchio führt. Spärlicher sind die Angaben über die eigentliche Lehrzeit. Die Begabten überflügeln sofort ihre Genossen; Antonio Pollajuolo wird schon nach wenigen Wochen als der beste erkannt. Die Studien werden besonders bei Ghiberti ausgeführt: er lernt die Goldschmiedekunst bei seinem Vater, bildhauert, zeichnet und malt, gießt kleine Bronzefiguren und ziseliert sie nett, ahmt antike Medaillen nach und porträtiert viele Fremde. Kein Wort von alledem steht in den Kommentarien. Der liebreiche Lehrer wird in dem Leben Minos geschildert: der letztere verzweifelt über den Tod Desiderios derart, daß er nach Rom geht. Auch diese gefühlvolle Motivierung hat der Nachprüfung nicht stand gehalten. Besondere Gelegenheit, die Schilderung auszubreiten, hatte Vasari dort, wo ein Künstler von einer Technik zu einer anderen dauernd überging. Benedetto da Majano wendet sich der Steinbildhauerei zu, weil ihm die Holzschnitzereien, die er mit sich nach Ungarn geführt hatte, beim Transport zerbrochen waren. Auch Pollajuolo sah ein, daß der Goldschmiedekunst keine Dauer beschieden sei, da er erleben mußte (was in Wirklichkeit erst lange nach seinem Tode geschah), daß seine Arbeiten bei Nöten und Plünderungen eingeschmolzen wurden. Ausführlich und im Tone des Chronisten bei Bramante: er lernt Lesen, Schreiben und besonders Rechnen (die Beschäftigung mit Mathematik und Geometrie gilt als Zeichen theoretischer Gelehrsamkeit; siehe Alberti, Piero della Francesca und Verrocchio). Der Vater, der ihn erwerbsfähig sehen will, gibt ihn zu dem Maler Fra Carnevale. Da er an Architektur und Perspektive Gefallen findet, geht er von seinem Geburtsort Casteldurante nach der Lombardei und arbeitet in verschiedenen Städten, jedoch Sachen von geringer Bedeutung (eine gewöhnliche Verlegenheitswendung Vasaris). Der Anblick des Mailänder Domes bestimmt ihn, sich der Architektur zu widmen; er geht stracks nach Rom, um die Antike zu studieren. Der tatsächliche Kern

ist, daß Bramante auch Maler war, in der Lombardei gearbeitet hatte und später nach Rom gekommen war. Die Zeit, die bei Vasari wie eine Studienreise erscheint, war in Wirklichkeit die Hälfte seines Lebens. Die beiden Motive in der Schilderung der Lehrzeit, die mindestens allgemein ausgesprochen, zuweilen auch spezialisiert werden, sind Ehrgeiz und Fleiß. Der anständige Wetteifer erscheint Vasari als die Haupttriebfeder des Fortschrittes. Er studierte Tag und Nacht, ist eine seiner stereotypen Phrasen; soll sie besonders gesteigert werden, so fügt er hinzu, daß der eifrige Jüngling nachts bei dem elenden Lichte einer Kerze zeichnet, oder die Füße in kaltes Wasser steckt, um wach zu bleiben.

Mit derselben Sicherheit, mit der er die Jugendentwicklung konstruiert, bezeichnet er die ersten Werke. Ab und zu hat er von einigen Künstlern aus dem späten Quattrocento oder Zeitgenossen (Sarto, Rosso, Lorenzetti, Signorelli, D. Ghirlandajo, Francia, Botticelli usf.) frühe Arbeiten gekannt. In anderen Fällen konnte er sich wenigstens auf Rückschlüsse berufen: ab und zu berichtete darüber auch die schriftliche oder mündliche Tradition (Brunellesco, Ghiberti, Fra Filippo). Wenn bekannt war, daß ein Teil eines großen Werkes von einem jüngeren Schüler herrühre, so gibt ihn Vasari als dessen erstes Werk aus (Desiderio, Michelozzo). Bei Illumineuren, die zur Tafel- und Freskomalerei, bei Goldschmieden oder Holzbildhauern, die zur Stein- oder Bronzeplastik übergegangen sind, werden die Produkte der minderen Kunst als älter oder in der Jugend entstanden angeführt. Auf die frühen Werke wird auch ganz summarisch hingewiesen: Donatello arbeitete in seiner Jugend viele Sachen, die unbeachtet blieben; Giorgione malte am Beginne seiner Tätigkeit viele Madonnenbilder und Bildnisse. Es liegt auf der Hand, daß solche unkontrollierbare allgemeine Behauptungen, die über die Fülle des dem Schriftsteller zu Gebote stehenden Materiales täuschen, gar keinen historischen Wert haben, besonders an Stellen wie den beiden angeführten, wo unmittelbar darauf die vollständig aus der Luft gegriffene Behauptung, die Verkündigung in S. Croce sei Donatellos erstes bedeutendes Werk, und bei Giorgione, wo sich unter 6 Werken zwei falsche Attributionen finden. Die Wendung: „in seiner Jugend malte er,“ wird zum ständigen

Requisit, das Vasari als Einleitungsformel für die Aufzählung der Arbeiten anwendet. Sie kommt z. B. zehnmal im Trecento vor, wo sie ohne die geringste sachliche Begründung auftritt.

Die Erzählung der Lebensschicksale hängt bei Vasari von drei Momenten ab: von den Nachrichten über die Werke, den Anekdoten und der Charakterschilderung, die er entwirft. Zuweilen schaltet er sie ganz aus und begnügt sich bloß mit der Aufzählung der Arbeiten. In den meisten Viten gaben aber diese schon den Anlaß, biographische Entrefilets einzuschieben. Wenn er z. B. die Arbeiten Giottos in Rimini nach denen von Neapel anführen will, so heißt es: er reiste von Neapel ab, in Rom traf er den Herrn Malatesta von Rimini, der ihn nach seiner Stadt führte usw. Oder in derselben Biographie: um zu motivieren, daß Giotto in S. Cataldo zu Rimini malt, macht er den Prior des Klosters zu seinem Landsmann, der von seinem Orden hiehergesendet war und ihn um das Fresko bitten muß. Überall suppliert Vasari solche anscheinend selbstverständliche und harmlose Füllsel: wenn jemand in einem fremden Orte malt, so heißt es: der Operaio des Domes, die Bauverwaltung der Kirche, die Signorie oder Herr..., der eine Kapelle ausstatten wollte, beriefen ihn. Mit derselben Bereitwilligkeit ergänzt Vasari den Erfolg eines Werkes, den er dann ganz zur Motivierung eines umfangreicheren oder bedeutenderen Auftrages verwendet. Willkürlich sind auch die Reisen angesetzt. Vasari bevorzugt die Einfachheit der Anordnung. Die Werke Giottos in Mittel- und Unteritalien, die in Oberitalien sind auf je einer Tour entstanden. Von Florenz ging er nach Assisi und hielt sich im Vorbeigehen in Arezzo auf, um ein Fresko im alten Dome zu malen. Die Berufung nach Rom wird durch die Anekdote mit dem Ei begründet. In Rom trifft ihn die Einladung König Roberts nach Neapel; auf dem Rückwege wird er, wie erwähnt, von Malatesta nach Rimini abgelenkt, absolviert bei dieser Gelegenheit seine Arbeiten in Ravenna und kehrt mit Ehren und einem großen Vermögen in die Heimat zurück. Den letzteren Punkt, die Belohnung, vergißt Vasari bei einer großen Arbeit selten anzuführen.

Durch die Beziehung der Werke auf historisch bekannte Auftraggeber, die Päpste oder Fürsten, ergab sich mitunter

eine ungefähre chronologische Abfolge. Für die Entstehungszeit derselben ist ihre Einordnung auf keinen Fall (bis auf die unten zu erörternden Ausnahmen) beweiskräftig. Bei einem der bekanntesten Künstler wie Donatello sind sie wirr durcheinandergewürfelt. Daß Vasari die Zeitbestimmungen, die er in den einzelnen Viten gibt, nicht untereinander verglichen und in Übereinstimmung gebracht hat, ist so oft hervorgehoben worden, daß wir dafür keine Beispiele zu bringen brauchen; nicht einmal um die Verträglichkeit der Daten innerhalb einer Lebensbeschreibung hat er sich gekümmert.

Zu den biographischen Schilderungen, soweit wir sie bisher betrachtet haben, hat die Tradition sehr wenig Material geliefert; der kleine Rest, der wirklich auf sie zurückgeht, ist ganz in Vasaris Pragmatik eingehüllt. Der Teil der mündlichen Überlieferung, den er in den Viten, was den wesentlichen Inhalt anlangt, am treuesten bewahrt hat, sind wohl die Anekdoten. Das Wort ist sehr farblos und bedarf der Erläuterung; aber man muß, um der Mannigfaltigkeit dessen, was es bezeichnen soll, gerecht zu werden, einen sehr allgemeinen Ausdruck wählen. Vasari erzählt die Lebensbeschreibungen, als hätte er jeden Künstler als verborgener Berichterstatter von der Wiege bis zum Grabe begleitet; wir haben es oben an Beispielen ausgeführt und jeder Leser der Viten weiß es, wie er jeden Zug der Biographie, die Charakterschilderung, Lehrgang, Aufträge, Reisen, Momente, die wir teils durch abstrakte Beziehungen, teils durch tatsächliche Konstatierungen ausdrücken, in persönliche Erlebnisse und Tathandlungen seiner Helden umzusetzen sucht. Von dieser stilistischen Belebung unterscheidet sich aber die Anekdote ganz deutlich. Denn sie ist bei ihm nur ein literarisches Hilfsmittel; sein Ziel ist, wie wir später sehen werden, die schablonenhafte Schilderung moralischer Charaktere. Die Histörchen, die sie beleben, haben mit dieser Neigung zur Belehrung und zur Abstraktion nichts gemein; sie entspringen derselben Lust am Beobachten und Fabulieren wie die Novellenliteratur, mit der sie das Merkmal teilen, daß sie als die Erzählung wirklicher Begebenheiten gelten wollen und sich an historische Persönlichkeiten heften. Während Vasari seine Galvanisierungskünste bei jedem der Künstler versucht, denen er eine eigene Vita widmet, beschäf-

tigen sich die Anekdoten mit einem erlesenen Kreise von Charakteren und lassen auf diese Weise erkennen, welche Künstler zur Zeit der Entstehung der Viten in der mündlichen Überlieferung fortlebten und welche ein literarisches Dasein führten. Aus dem 14. Jahrhundert sind nur Giotto, der Typus des witzigen, auch vor Königen nicht verlegenen Florentiners, und Buffalmacco, in dem sich der sprichwörtliche Malerhumor verkörpert hat, lebendig. Auch unter den Künstlern des Quattrocento trifft diese Tradition eine eigene Auswahl. Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio, Mino u. a. sind nur als künstliche Meister bekannt; die Volksphantasie hat ihre Lieblinge in Brunellesco und Donatello, dem verliebten Karmelitermönch Filippo und Castagno. Ein merkwürdiger Charakter, ein gelungenes Witzwort sind ihr oft wertvoller als Künstlerleistungen und so vermengt sie Persönlichkeiten wie Nanni Grosso, Graffione oder Caparra, an denen die Verfasser der „uomini illustri" vorübergehen. Unter den neueren Malern und Bildhauern ist dann keiner, von dem nicht ein Streich, ein sonderbares Erlebnis, ein charakteristischer Ausspruch erzählt würde. Ein ganzer Kranz solcher Geschichten schlingt sich um Lionardo und Michelangelo, während Raphael fast vollständig vernachlässigt wird.

Der Inhalt der Anekdoten umfaßt alle Lebensgebiete und es wäre schwer, ihn auf irgendein System zu bringen. Immerhin lassen sich gewisse, mit besonderer Vorliebe gepflegte Gattungen unterscheiden, innerhalb deren gewisse typische Züge und Pointen herausgearbeitet werden, die nicht an dem einzelnen Falle haften, sondern von Geschichte zu Geschichte und von Persönlichkeit zu Persönlichkeit wandern. Außerhalb derselben stehen die biographischen Anekdoten, die die ihnen zugrunde liegende wirkliche Begebenheit nur ausschmücken, ohne sie wesentlich zu verändern. Wie sich auch da unwillkürlich novellistische Züge einschleichen, zeigen die Erzählungen gewaltsamer Todesfälle. Bei Cecca, Girolamo da Treviso, Pellegrino da Modena können wir durch Vergleich mit anderen Nachrichten feststellen, daß Vasari tatsächliche Ereignisse richtig überliefert. Anderwärts wächst aus der Motivierung eine ganze Novelle hervor (Correggio, Lippo, Parmigianino, Properzia, Polidoro). Besondere Gruppen bilden die Burle und

die witzigen Aussprüche. Schon Sacchetti sagt, daß Maler immer etwas phantastisches haben und so erscheinen sie zu Streichen, die Scharfsinn (ingegno sottile) und Berechnung erfordern, besonders befähigt. Mit den angeführten Kategorien befinden wir uns noch auf dem Boden der landläufigen Novellenmotive. Größeres Interesse beanspruchen die Geschichten, die sich um Künstlertätigkeit und Kunstwerke drehen und in denen sich oft auch Werturteile und Forderungen niedergeschlagen haben. Der Eindruck der höchsten Naturwahrheit des Zuccone kleidet sich in die derben Worte, die Donatello an ihn richtet. Die entgegengesetzte Tendenz verfolgt die Geschichte, die von der bildnerischen Konkurrenz Donatellos mit Brunellesco handelt. Die herbe Größe von Castagnos Gestalten wirkte so stark, daß ihre Wildheit auf den Charakter ihres Schöpfers übertragen werden konnte. Die Fehler in der Gruppierung der Vier Heiligen von Nanni di Banco werden durch die Geschichte, wie sie Donatello in der Nische unterbringt, in der sie nicht Platz haben, scherzhaft aufgewiesen. Eine ganze Reihe von Historchen verspottet den Unverstand der Banausen, die den Künstler mit dem Handwerker verwechseln (Giotto und das Schild; Buffalmaccos Christophorus), seine Arbeit wie die eines Taglöhners bemessen möchten (Donatello und der genuesische Kaufmann; Michelangelo und Angelo Doni), die Größe seiner Leistungen in lächerlichen Äußerlichkeiten suchen (Cosimo Roselli und Sixtus IV.). Die stolzen Abführungen übermütiger Mäzene wurden mit besonderer Befriedigung kolportiert (Graffiones Antwort an Lorenzo de' Medici, Verrocchio und die Venezianer). Die Verachtung von Geld und Gut bei Donatello erregte ursprünglich Bewunderung, wenn auch Vasari über sie überlegen lächelt; Pinturicchios Geiz, der ihm das Leben kostet, wirkt tragikomisch. Die Schmähsucht von Leuten wie Boccaccino und Dossi, die sich in der Kritik der Arbeiten anderer nicht genugtun können und mit ihren eigenen hinter den bescheidensten Erwartungen zurückbleiben, wird schonungslos gegeißelt; hier spielt auch die Geringschätzung gegen die Oberitaliener herein. Die Meinung, die man von der historischen Stellung eines Werkes wie Raphaels Cäcilie hatte, kommt in der Geschichte von Francias Tod zum Ausdruck. Die

härteste Kritik, die der klassische Stil an dem Quattrocento vollzog, wird Michelangelo in den Mund gelegt; die Schärfe der Worte, die er gegen Perugino oder Francia braucht, läßt auf einen Kampf der beiden Richtungen schließen, von dem wir in der Literatur sonst keine Kunde haben.

Anekdoten, wie die angeführten, liefen besonders in Florenz in ungeheurer Menge um. Man erzählt sie in den Werkstätten, in den Tafelgesellschaften, von denen Vasari in der zweiten Auflage einiges berichtet, auf den Marmi, dem Platz ober den Stufen vor dem Dome, wo sich an Sommerabenden Vornehme und Geringe, Bürger und Handwerker trafen, um in der Abendkühle ein Stündchen zu verplaudern. Doni hat solche Unterhaltungen mit großem Geschick in einem reizenden Buche, den „Marmi", wiedergegeben. Vasari hat den Schatz dieser Geschichten nicht erschöpft. Das meiste mag vergessen worden sein, bevor es jemand aufzeichnete; aber aus der Novellenliteratur (Lasca), den gedruckten Anekdotensammlungen (Domenichi) lernt man eine Menge anderer kennen, die er nicht hat. Bei denen, die sich durch die Pointe oder den in sich geschlossenen Inhalt auszeichnen, fällt ihm nur die Ausmalung und Fassung, in der er ein Meister war, zu. Der Spielraum, den sie dem Erzähler ließen, war nicht bei allen gleich; daß er aber hier direkt erfunden hat, glaube ich nicht. Nur den Vorwurf allzugroßer Leichtgläubigkeit kann man ihm machen; bei den Biographien seiner Zeitgenossen zeigt er bisweilen einen Hang zu boshafter Klatschsucht (Andrea del Sarto, Antonio da Sangallo).

Die Anekdoten haben eine eigene Art von Wahrheit. Der Reiz, den das Quattrocento heute noch ausübt, geht zum großen Teile von der Fülle persönlicher Züge aus, die aus ihm überliefert ist. Aber sie lassen sich nicht als primär historische Quelle, wie Dokumente oder Chronistenberichte, verwerten. Soviel sie dem Schriftsteller Vasari genützt haben, den Historiker haben sie sehr ungünstig beeinflußt. An ihrer Verwertung kann man am deutlichsten sehen, wie oberflächlich seine humanistische Bildung gewesen ist und wie weit er von den wirklichen Geschichtschreibern seiner Zeit absteht. Die größeren von ihnen: Macchiavell, Guicciardini, selbst Giovio, haben sich durch sie nicht behindern lassen. Vasari ist ihnen

zum Opfer gefallen, weil er sie überall für bare Münze nahm. Er hatte ein besonderes Interesse an ihnen; denn sie lieferten ihm die Grundlage zu den Charakterschilderungen, auf denen sich sein Geschichtsbild aufbaut. Denn Vasari ist im Grunde ein arger Moralist, nicht ein Beobachter des sittlichen Treibens der Menschen oder der Verkünder einer rigorosen Lebensanschauung, sondern ein geschwätziger Prediger, der eine sehr bequeme und seichte Mittelstandsmoral breittritt. In der ersten Auflage tritt diese Tendenz sehr stark hervor; bei der Revision hat er sie größtenteils unterdrückt und die pompösen Tiraden der Einleitungen, die sein Credo enthalten, fast alle gestrichen. Die Früchte dieser Anschauung sind dadurch nicht beseitigt worden; sie finden sich auch in der zweiten Ausgabe in jeder Lebensbeschreibung. Vasari hat sich über jeden der Künstler ein moralisches Werturteil gebildet, dessen Genesis uns noch später beschäftigen wird; aber es erscheint bei ihm nicht etwa als Ergebnis aus der Schilderung der Lebensschicksale, sondern er leitet diese von jenem ab. Da er sich gegen die meisten sehr wohlwollend verhält, so sind die wenigen, mit dem gleichen Mangel an Material ausgesprochenen Verdammungen um so ungerechter.

Wir haben bisher gezeigt, wie willkürlich Vasari gerade in den rein biographischen Partien mit der mündlichen Überlieferung, die ja hier seine Grundlage und seinen Ausgangspunkt bildete, umgesprungen ist, wie er sich Ergänzungen und Ausrundungen erlaubt, die bis zur Erfindung von Tatsachen gehen. Wir müssen jetzt einige Einschränkungen hinzufügen, die sich auf die Lebensbeschreibungen derjenigen Künstler beziehen, die ihm zeitlich nahestanden oder seine Zeitgenossen gewesen sind. Sein Verfahren ist hier nicht anders; aber der Stoff, der ihm zu Gebote stand, war reicher und seine Berichte sind daher, was den sachlichen Gehalt anlangt, zuverlässiger. Über Ghirlandajo, Filippino Lippi, Lionardo, Fra Bartolommeo, die Sangalli, Raphael, Andrea del Sarto, Perino del Vaga, Michelangelo standen ihm teils eigene Erlebnisse, teils die Äußerungen von Zeitgenossen dieser Meister zur Verfügung; insbesondere werden Ridolfo Ghirlandajo und Battista da Sangallo öfter fast wie Gewährsmänner genannt. In diesen Viten hat er die Zeitfolge der Werke allgemein gewahrt und

war auch über die persönlichen Verhältnisse soweit unterrichtet, daß er vor einer der Wirklichkeit zuwiderlaufenden Konstruktion der Charaktere bewahrt blieb. Allerdings sind ihm auch hier Verstöße aller Art passiert. Am besten geraten sind die Abschnitte über Andrea del Sarto und Antonio da Sangallo d. j. Mit der größten Sorglosigkeit sind die kleineren Florentiner Künstler im dritten Teile: Franciabigio, Albertinelli, Andrea da Fiesole, Granacci u. a. behandelt. Vasari hat sie noch zum größten Teile gekannt und es wäre ihm ein leichtes gewesen, sich genauere Nachrichten über sie zu verschaffen. Den blinden Benedetto da Rovezzano, dessen Leben sich durch eine besondere, ausnahmsweise zugestandene Unsicherheit der Angaben auszeichnet, hätte er ja noch selbst ausfragen können. Die meisten dieser Abschnitte sind in der zweiten Auflage ergänzt und vervollständigt worden. Bei denjenigen, die nicht in Florenz oder Rom bekannt waren, wächst die Unzuverlässigkeit. Vasari beschränkte sich bei einigen darauf, das Wenige, das ihm über sie bekannt war, zusammenzustellen, ohne eine Biographie zu versuchen (Marco Calavrese, Palma, Michelangelo Senese). Im Leben Mazzolas konnte nur das in der zweiten Auflage stehen bleiben, was er über Wunsch (wohl im Hause des Cardinals Hippolyt von Medici) und während des bolognesischen Aufenthaltes erfahren hatte. Das Kapitel über Properzia de' Rossi ist eine Novelle; nur das über Alfonso Cittadella ist im allgemeinen richtig.

§ 6. Rückblick.

Die Analyse der Quellen der ersten Auflage von Vasaris Viten hat mit der Untersuchung der Rolle, welche die Tradition in ihnen spielt, ihren Abschluß gefunden. Wir fassen ihre Ergebnisse in einer Anzahl kurzer Leitsätze zusammen:

1. Beginn der Vorbereitungen zirka 1540.

2. An Schriftquellen sind die bisher bekannten: Ghibertis Kommentarien in einer Handschrift, die natürlich mit der des Cosimo Bartoli nicht identisch sein muß und auch wirklich nicht mit ihr identisch ist, die anonyme Vita des Brunellesco, Albertinis Memoriale und Billis Buch nachweisbar. Dazu kommen noch Spuren einer Billi verwandten Schrift, die aber keinesfalls allzu große Bedeutung beanspruchen kann. An-

haltspunkte für die Annahme beziehungsweise Erschließung weiterer unbekannter oder nicht erhaltener Schriftquellen haben sich nicht ergeben. Die Rolle von Ghirlandajos und Raphaels Schriften bleibt dunkel.

3. Als sehr wichtig hat sich die Benützung der Inschriften erwiesen, aus der Vasari eine lange Reihe von Künstlernamen und Zuschreibungen schöpft. Die Abschnitte über Francia und Mino da Fiesole sind fast ganz auf ihnen aufgebaut.

4. Die systematische Verwertung von Dokumenten darf als ausgeschlossen gelten.

5. Für den Rest an Nachrichten hat die Tradition aufzukommen. Sie spielt im Trecento eine geringe Rolle; in den zwei letzten Teilen liefert sie fast den ganzen Stoff.

6. Vasaris Chronologie ist, soweit sie nicht auf Inschriften beruht, durchaus unzuverlässig. Die Lebensdaten gehen bis auf wenige auf subjektive Schätzung, beziehungsweise Überlieferung zurück. Die Grabschriften sind mit Ausnahme der beglaubigten oder erhaltenen modern.

B. Die zweite Auflage der Viten von 1568.

§ 1. Äußere Entstehungsgeschichte.

„Nehmet also, was ich Euch hier darbiete und suchet darin nicht das, was ich nicht zu leisten vermag, und ich verspreche Euch in nicht allzulanger Zeit einen Anhang mit vielen Dingen, die zu diesem Bande gehören, und die Lebensbeschreibungen derjenigen Künstler, die noch leben, aber in den Jahren soweit fortgeschritten sind, daß man von ihnen nicht mehr viel Werke über die hinaus, die sie geschaffen haben, erhoffen kann. Für sie und zur Ergänzung dessen, was fehlt, wenn sich mir nichts Neues darbieten sollte, werde ich stets gerne zur Feder greifen.“

Mit diesen Worten, denen noch eine Ermahnung an seine Kunstgenossen folgt, schließt das Nachwort der ersten Ausgabe. Sie enthalten einerseits das für uns wichtige Geständnis des Autors über die Mängel seines Werkes und legen anderseits davon Zeugnis ab, daß er das Buch, das er mit ihnen in die Welt schickte, nur als einen vorläufigen Versuch ansah, und unmittelbar nach seiner Vollendung schon seine Verbesserung und Erweiterung ins Auge faßte. Die 18 Jahre, die verstrichen, bis diese Wünsche in Erfüllung gingen, waren für Vasari die Zeit angestrengtester Arbeit. Am Anfange dieser Periode, als er in Rom am Hofe Julius' III. weilte, verfügte er über soviel Muße, daß er einen offenbar schon längst gehegten Plan eines Werkes über die römischen Altertümer in Angriff zu nehmen dachte. Er gedenkt seiner am Schlusse des Briefes, der das für Cosimo I. bestimmte Exemplar der Viten begleitete und bittet den Herzog, ihn durch ein Zeichen seiner Gunst zu der Ausführung dieser Arbeit zu ermutigen, mit der er sich ein Plätzchen im Reiche der Unsterblichen zu erringen und den Künstlern zu nützen hoffte. Offenbar dachte er an ein

Tafelwerk mit Aufnahmen antiker Bauten oder Skulpturen, als Formenschatz, wie es vor ihm Marliani oder Abaco und nach ihm so viele herausgegeben haben; noch in späteren Jahren, als er diesen Plan fallen gelassen hatte, zeichnete er mit Vorliebe antike Reste wie die sogenannte Grotte des Pythagoras oder Archimedes bei Cortona (VIII 400) oder die Rotonda in Ravenna und sammelte ähnliche Zeichnungen für sich oder Borghini. Auch einen Dialog, Gespräche über Kunst, die er mit Michelangelo auf einem Wallfahrtsritt zu den sieben Kirchen im Frühjahre 1550 gehabt hatte, begann er niederzuschreiben [1]) und behielt sich noch 1568 dessen Redaktion für später vor. Als er aber in die Dienste Cosimos I. trat, war es für ihn mit der Muße vorbei. Als Hofmaler und Hofarchitekt hatte er nicht nur den Umbau und die Dekoration des Palastes zu leiten; eine Fülle größerer und kleinerer Aufträge kam hinzu, wie der Bau der Uffizien, die Restauration des Palastes der Stefansritter in Pisa und der Pieve in Arezzo, die Vollendung der Madonna dell'Umiltà in Pistoja, die zeitraubenden Vorbereitungen für den Apparat zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Fürsten Franz von Medici und zahlreiche Bilder für Kirchen und Privatpersonen in Florenz, Arezzo und anderwärts. Man mag den künstlerischen Wert dieser Werke im Mittel so niedrig veranschlagen als man will, als Arbeitspensum von dreizehn Jahren verdienen sie alle Achtung und es ist ein Zeichen nicht gewöhnlicher Regsamkeit, daß er neben ihnen noch Zeit für die Befriedigung seiner schriftstellerischen Neigungen fand. Seit dem Ende des Jahres 1558 beschäftigt er sich damit, das Programm für die Dekoration des von ihm ausgestatteten Haupttraktes des Palazzo vecchio in einen umständlichen Dialog aufzulösen; 1565 oder 1566 entstand die Beschreibung des Apparates für die Vermählung des Franz von Medici mit Johanna von Österreich. Seit 1562 hören wir von der Umarbeitung der Viten, auf deren äußere Entstehungsgeschichte wir uns nunmehr näher einzulassen haben.

Wir rekapitulieren zuerst diejenigen Daten, die den Fort-

[1]) Noch im Jahre 1560, als er sich mit Michelangelo in Rom über die künstlerischen Unternehmungen, die Cosimo in Florenz plante, beriet, sammelte er Material für diesen Dialog. Vgl. den Brief vom 9. April d. J. an den Herzog Cosimo. VS VIII, 331.

gang der Revisionen beleuchten. Das Pfingstfest des Jahres 1562 wollte Vasari auf Borghinis Landsitz Poppiano verbringen und er fragt in zwei Briefen bei dem Freunde an, ob er seine (Vasaris) Schriften und die Viten bei der Hand habe. Als zwei Jahre später Lionardo Buonarroti in Rom weilte, um den Nachlaß seines Onkels in Empfang zu nehmen, richtet Vasari am 4. März an ihn die in den folgenden Briefen wiederholte dringliche Bitte, Nachrichten über Michelangelos Leben seit 1550 und insbesondere über seine Tätigkeit am Bau von S. Peter zu sammeln, denn in drei Monaten solle der Neudruck der Viten beginnen. Diese Voraussage erfüllte sich; im Laufe des Jahres 1564 verließ der erste Band der neuen Ausgabe, der den ersten und zweiten Teil der alten umfaßte, nach zwei offenbar während des Druckes eingesetzten Notizen die Presse. Die Fortsetzung geriet ins Stocken: Vasari hatte während des folgenden Jahres mit dem beschleunigten Baue des Korridors von den Uffizien zum Palazzo Pitti und den anstrengenden Vorbereitungen zu dem Apparate für das Beilager des jungen Fürsten so viel zu tun, daß er keine Zeit hatte, an seine Privatarbeiten zu denken. Von dem ersten Bande lag offenbar nur der Text vor; Borghini, der das Register übernommen hatte, konnte es nicht fertig bringen, weil er gleichfalls durch den Apparat vollauf in Anspruch genommen war. So kam das Anerbieten des D. Miniato Pitti, die alphabetische tavola für die zwei ersten Teile zu verfassen, sehr gelegen. Vasari teilte es seinem Freunde am 20. August 1565 mit. Unmittelbar nach der Beendigung der Hochzeitsfeierlichkeiten scheint Jacopo Giunti mit dem Drucke des zweiten Bandes begonnen zu haben; wenigstens schreibt Vasari am 14. April 1566 aus Rom an Borghini, D. Silvano Razzi möge die cose delle vite fortsetzen, damit das Werk nicht stocke. In den Briefen vor seiner Reise durch Mittel- und Oberitalien erkundigt er sich häufig nach dem Fortgang der Viten, kündigt an, daß er neue Notizen gesammelt hat, legt Briefe an Giunti ein und will hören, was D. Silvano mache. Am 30. November und 7. Dezember desselben Jahres läßt er Federigo Zuccaro in Rom durch Lionardo Buonarroti drängen, das Versprochene (wohl Nachrichten für das Leben seines Bruders) zu schicken, weil die Drucker am Ende angelangt sind und nicht warten wollen. In Wirklichkeit waren

sie aber noch nicht so weit; Giuntis Erkrankung verzögerte den Fortgang; am 1. März 1567 fehlte noch der Brief Adrianis, der allerdings später als der Beginn des dritten Bandes gesetzt worden sein muß, weil er keine Seitenzählung hat. Vasari, der damals in Rom weilte, kündigte die Absendung des Kapitels über Taddeo Zuccaro an, erteilte wenige Tage später die Bewilligung, mit dem Drucke bis Danielle da Volterra fortzufahren, inhibierte ihn aber nach einer weiteren Woche, um eine Menge neuer Nachrichten im Leben Taddeos unterzubringen. Im September des Jahres 1567 ließ Vasari sein eigenes Bildnis von seinem Schüler Francesco Morandini für den Holzschnitt zeichnen. Giunti hatte sich erst vor kurzem durch einen Machtspruch des Herzogs bewegen lassen, auch die Beschreibung des Apparates von 1565 aufzunehmen; auch der Schluß der Selbstbiographie bereitete dem Autor noch Kopfzerbrechen. Vier weitere Monate vergingen, bevor Vasari die Widmung an Herzog Cosimo, die vom 9. Jänner 1568 datiert ist, schreiben konnte.

Die Zusammenstellung der Daten lehrt vor allem eine Tatsache, die bisher fast allgemein übersehen worden ist: der Druck der Viten zog sich durch vier Jahre hin. Der erste Band, der von Cimabue bis Perugino reicht, lag schon fertig vor, als Vasari jene große Studienreise unternahm; ihre Ergebnisse konnten mithin nur dem dritten in zwei Bände gespaltenen Teile zugute kommen. Das zweite Moment, das hervortritt, ist die fragmentarische Entstehung. Die Viten von Grund aus umzugestalten, dazu fehlte es Vasari schon an der notwendigen Muße. Wir sehen es aus den Briefen, wie gehetzt er ist, wie er sich kaum ein paar Tage absparen kann, um die Seinen in Montughi oder Borghini in Poppiano zu besuchen. In Arezzo, wohin er ja in jedem Jahre öfters und für mehrere Wochen kam, erwarteten ihn die Sorgen um seine Familie, um sein Landgut, um die vielen Leute, die sich an ihn hängten und die er in seiner Gutmütigkeit nicht abzuschütteln vermochte, wie es Vinta in dem Gutachten über die erbliche Übertragung des Hauses, das er vom Herzog auf Lebenszeit besaß, sagt. Überdies beehrten ihn seine Landsleute noch mit Aufträgen oder holten seinen Rat bei künstlerischen Unternehmungen ein. Aus alledem geht hervor, daß er sich begnügen

mußte, die Übel seiner Viten gleichsam lokal zu kurieren; die oft dem gewöhnlichsten Hausverstande zuwiderlaufende Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Zusätze erklärt sich aus ihrer sprunghaften Eintragung. Noch einen dritten Punkt können wir gleich hier hervorheben: die weitgehende Beteiligung der Freunde. Vor allem ist Borghini der Retter in der Not. Fast immer, wenn in dem Briefwechsel von den Viten die Rede ist, hat er die Manuskripte. Er ist der Berater Vasaris bei den Fresken im Palazzo vecchio; stillschweigend, d. h. ohne ausdrücklich erwähnt zu werden, bei den im Appartamento degli Elementi und dem Leos X.; ausdrücklich bei den im großen Saale. Er stellt sein kritisches Gewissen dar; Vasari unternimmt nichts Wichtiges ohne ihn. Als er den Auftrag zu dem Modell des Palastes erhält, nachdem dessen Umbau vorgenommen werden soll, wünscht er sich des Freundes Anwesenheit, um seine Meinung zu hören. Borghini korrigiert die rimesse zu den Ragionamenti, begutachtet die Entwürfe zu den Teppichkartons, stellt das Programm für die nicht zur Ausführung gekommene Vollendung der neuen Sakristei zu S. Lorenzo, für den Apparat zur Hochzeit des jungen Fürsten auf. Ohne Zweifel fällt ihm ein bedeutender Anteil an den Viten zu, den wir noch näher zu bestimmen haben werden. Neben Borghini werden D. Miniato Pitti als Verfasser des Registers zum ersten Bande und D. Silvano Razzi genannt. Endlich erhalten wir eine Menge von Belegen für die Art, wie Vasari sich der mündlichen Tradition zu bemächtigen suchte. Daß er sich an Lionardo gleich nach dem Tode Michelangelos um Nachrichten aus dessen Leben wendete, haben wir schon angemerkt. Bei den Verhandlungen wegen der Überführung und des Grabmals trat er mit Danielle da Volterra in engere Fühlung; ein Brief von diesem und einer von Ant. Amelini aus Fano über Michelangelo wird ausdrücklich erwähnt. Als Vasari am 14. April nach Rom kam, erfuhr er Danielles Tod und nahm sich gleich vor, sich über ihn zu erkundigen, um ihm ein biographisches Denkmal zu setzen. Bei Concini fragte er wegen Foppas an. Tiberio Calcagni scheint nach einem schwer zu interpretierenden Briefe neben Plänen und Aufrissen architektonischer Schöpfungen noch Auskünfte über Künstler geliefert zu haben.

Viel wichtiger als die Namen der Gewährsmänner, mit

deren Rolle wir uns in einem eigenen Kapitel zu beschäftigen haben werden, sind die Anregungen zur Erweiterung und Umgestaltung der Viten, die Vasari aus seinen eigenen künstlerischen Arbeiten zuflossen. Ich meine hier in erster Linie die historischen Fresken im Appartamento di Leone X. und im großen Saal des Palastes. Vasari mußte, um das Programm für sie zu entwerfen, eingehende historische Studien machen. Die Darstellungen der Villani, des Macchiavell und Guicciardini, Giovios Leben Leo's X. wurden ihm vertraut; er gestaltete den Text der Ragionamenti in engem, oft wörtlichem Anschluß an einzelne dieser Schriftsteller. Bei der Lektüre dieser Werke mußte ihm nicht nur eine Menge kunstgeschichtlichen Materials aufstoßen; der Gedanke drängte sich ihm auf, die Kunstgeschichte in den weiteren Rahmen der politischen, die ihm erst jetzt recht bekannt geworden war, einzuspannen. Seine Kenntnisse beschränkten sich nicht nur auf florentinische Historiker; er selbst berichtet einmal voll Freude an den Herzog, daß sie (d. h. er und Borghini) den ganzen Verlauf des Treffens im Casentino in Bembos venezianischen Geschichten dargestellt gefunden hätten; Vinta verweist ihn gelegentlich auf Corios mailändische Geschichte. Bei diesen historischen Studien war jedenfalls Borghini sein Leiter und Berater; aus dem Verkehr mit ihm sowie mit Pier Vettori und Adriani, die gelegentlich zu Beratungen eingeladen wurden, mag Vasari mancherlei gelernt haben, was er nicht aus Büchern schöpfen konnte. Wegen der Fresken aus der Hausgeschichte der Mediceer mußte er sich aber auch an alte Familiaren des Hauses wenden, um Details zu erfahren; auch diese Erkundigungen werden für die Viten Früchte getragen haben. In engster Beziehung zu denselben aber stehen die Nachforschungen nach den Bildnissen berühmter Persönlichkeiten. Vasari hatte für derlei Studien von jeher eine Zuneigung gehabt; gelegentlich erfahren wir, daß er schon 1542, als er in Neapel weilte, das angebliche Bildnis des Ferrante von Aragonien in der Totenklage Mazzonis in Montoliveto abgezeichnet hat, was ihm später zugute kam. Die historische Treue, zu der er sich verpflichtet hielt, zwang ihn allenthalben nach Porträts Umschau zu halten. Da sie sich auf alle in seinen Fresken handelnden Personen erstrecken sollte, so mußte er

sich um die Ahnenbildnisse fast aller angesehenen Florentiner Patrizierfamilien kümmern. Die Hauptquelle dafür waren die großen Freskenzyklen des Masaccio, Castagno, Filippino u. a., die er in dem ersten Kapitel des zweiten Teiles der Ragionamenti aufzählt; daneben kamen Grabsteine, Einzelporträts, Totenmasken, Medaillen in Betracht. Bei den Persönlichkeiten aus dem Quattrocento lassen sich seine Vorbilder häufig erkennen; woher er sich aber die Masse von Bildnissen im Saale Leos X. und Clemens' VII. verschafft hat, ist nicht so einfach zu erklären. Hier handelte es sich teils um noch Lebende, teils um kurz Verstorbene, deren Porträts er weder selbst aufgenommen haben, noch in Florenz auftreiben konnte. Es bleibt nichts übrig, als anzunehmen, daß er sie auf eine für uns nicht erkennbare Weise von auswärtigen Freunden bezogen hat. Besondere Sorgfalt wandte er den Künstlerbildnissen zu; er setzte seinen Stolz darein, sie überall als gleichwertig mit Kriegern, Staatsmännern und Fürstlichkeiten anzubringen. Er begann schon frühe, sie zu sammeln; in seinem Hause zu Arezzo hatte er einzelne gemalt. In den Zimmern des älteren Cosimo, Lorenzos und des Herzogs Cosimo sowie auf dem Bogen vor der Porta al Prato, dem ersten, durch den die Braut Franz' von Medicis einzog, ordnete er sie in Gruppen und Reihen an.

Durch die Nachforschungen nach Bildnissen wurden die kunsthistorischen Studien Vasaris in mancher Beziehung gefördert. Eine Menge von Denkmälern, die er sonst nicht beachtet hätte, trat in den Kreis seiner Betrachtung; andere, die er schon gekannt hatte, mußte er genauer examinieren. Überall war er, um die Porträts aufzufinden, angewiesen, der mündlichen Überlieferung derselben nachzugehen und die historische Beziehung der einzelnen Werke zu verfolgen und so erschlossen sich ihm in unmittelbarem Zusammenhang zu seiner Berufstätigkeit neue Quellen für die Viten. Im Besonderen verdanken die Bildnisverzeichnisse und die Künstlerbildnisse, die er in Holz schneiden ließ, diesen Studien ihr Dasein. Welchen Einfluß Unternehmungen wie der Umbau des Palastes, bei dem er mit der Konstruktion und Geschichte desselben bekannt werden mußte, seine Bauten in Pisa und Pistoja auf die Viten gehabt haben, ist leicht einzusehen und wird an

den entsprechenden Stellen der folgenden Untersuchungen näher ausgeführt werden.

Der kurze Überblick über die äußere Entstehungsgeschichte der zweiten Auflage läßt schon erkennen, daß wir es bei dieser mit weit mehr und mit verschiedenartigeren Quellen zu tun haben werden als bei der ersten Auflage. Unsere Aufgabe kann es nicht sein, die Analyse derselben bis in die Details durchzuführen, wir werden genug getan haben, wenn es gelingt, die Hauptquellen, aus denen die Zusätze fließen, aufzuzählen und die Sphären ihrer Wirksamkeit gegeneinander abzugrenzen. Um die Untersuchung zu erleichtern und abzukürzen, stellen wir in dem folgenden Abschnitte die Quellenprobleme, um die es sich handelt, an der Hand einer Nachweisung der Differenzen zwischen den beiden Ausgaben übersichtlich zusammen.

§ 2. Unterschiede der ersten und zweiten Auflage.

Wir betrachten die Differenzen zwischen den beiden Ausgaben nach folgenden Gesichtspunkten: wir überblicken zuerst die Vermehrungen und Verminderungen, soweit sie ganze Lebensbeschreibungen betreffen, fassen dann die Rücksichten ins Auge, die bei der Neubearbeitung der bereits vorhandenen Viten maßgebend waren und stellen drittens die Quellen, auf denen die Zusätze beruhen, nach Gruppen zusammen.

1. Von den 133 Lebensbeschreibungen der ersten Auflage hat Vasari nur eine einzige, die des Galasso, gestrichen; dafür kam eine stattliche Anzahl neuer Viten hinzu, im Trecento die über Arnolfo, über Niccolò und Giovanni Pisano sowie über Agostino und Agnolo, im Quattrocento die über Lorenzo Costa, im Cinquecento verfaßte er 34 Abschnitte neu, von denen sich aber nur 26 als eigentliche Biographien geben, während die anderen den Titel: Beschreibung der Werke usw. tragen oder von vorneherein als Sammelkapitel, die Nachrichten über Gruppen von Künstlern umfassen, bezeichnet sind. Dazu kommen noch die Lebensbeschreibungen des Timoteo da Urbino, Andrea di Cosimo und Raffaele da Montelupo, die denen anderer Meister angegliedert sind. Endlich hat Vasari in allen Teilen die in der ersten Auflage selbständigen Viten von zirka neun Künstlern, von denen er keine Bildnisse erhalten konnte, ganz

willkürlich an andere angehängt, so daß die Differenz zwischen der Zahl der Lebensbeschreibungen der ersten (133) und der zweiten Auflage (161) der wirklichen Vermehrung auf keine Weise entspricht.

2. Obwohl Vasari bei der Neubearbeitung des bereits vorhandenen Textes gewisse Rücksichten beobachtete, die jeder Vita zugute kamen, so ist sie doch im einzelnen höchst ungleichmäßig ausgefallen. Einer verhältnismäßig geringen Anzahl von sachlichen Korrekturen steht eine Masse von Zusätzen entgegen. Vasari betrachtete im allgemeinen das, was er geschrieben hatte, als feststehend und beglaubigt und ließ sich nur durch Nachrichten, die seinen früheren Äußerungen direkt widersprachen, zu Änderungen bewegen; wo es anging, flickte er die Zusätze in den bestehenden Text ein und brachte sie durch kurze Überleitungen, die meist nur den primitivsten stilistischen Forderungen Genüge leisten sollten, mit jenen in Übereinstimmung. Offenbar notierte sie Vasari zuerst auf Zetteln oder trug sie am Rande seines Handexemplars der ersten Auflage ein; nur aus einer solchen Arbeitsweise kann sich das überall erkennbare Streben erklären, das Gefüge der ersten Fassung ohne Rücksicht auf den sachlichen Zusammenhang soweit als möglich zu konservieren. Unabhängig davon sind die zahlreichen stilistischen Retouchen, die wohl wenigstens zum Teil auf die Rechnung Borghinis oder Razzis zu setzen sein werden. Ganz unverändert ist keine Vita geblieben; bei einer sehr stattlichen Anzahl begnügte sich der Autor aber mit wenigen Korrekturen und Einschüben, die kompakt in den alten Text gesetzt sind. Bei einer Reihe von Abschnitten, besonders über Künstler aus dem Trecento und Nichtflorentiner, sah er sich doch genötigt, den ursprünglichen Text zu zerstören und die ganze Disposition zu verändern; aber auch hier suchte er immer möglichst große Stücke aus der alten Fassung in die neue einzusetzen. So läßt sich die Umarbeitung der Viten mit dem Umbau des Palastes vergleichen; die Grundmauern bleiben stehen, werden aber so verkleidet und versteckt, daß man ein neues Werk vor sich zu haben meint.

Die durchgehenden Zusätze, teils Verbesserungen von Mängeln der ersten Auflage, teils neue Zutaten, lassen sich auf folgende Gesichtspunkte zurückführen:

a) Die Geschichte aller der Kunstzweige, die früher ganz oder teilweise vernachlässigt worden waren, wird, so gut es geht und soweit der dem Autor zugängliche Stoff reicht, nachgeholt. Am auffallendsten ist dieses Streben in der Architekturgeschichte. Während einst die Bauten des Mittelalters und des 14. Jahrhunderts mit zwei Ausnahmen anonym waren, sucht Vasari überall für sie Namen aufzutreiben und gruppiert sie wenigstens chronologisch und stilistisch. Nicht nur die Tätigkeit der beiden aus dem 14. Jahrhundert bekannten Architekten Arnolfo und Giovanni Pisano wird ins Abenteuerliche gesteigert, allen bedeutenden Malern und Bildhauern des Trecento wird mit Hilfe kühner Attributionen ein weiter Wirkungskreis angewiesen. Die Architekturgeschichte des 15. Jahrhunderts wird insbesondere durch die genaue Schilderung der Bauperioden einzelner Denkmäler wie des Palazzo vecchio in Florenz, St. Peter in Rom, St. Maria di Loreto und durch die Heranziehung der römischen Renaissancearchitekten ergänzt. Die oberitalienische Denkmälerwelt wird in den Abschnitten über Giulio Romano, Peruzzi, Fra Giocondo und Sansovino wenigstens gestreift. Auch der Trecentoplastik wendet er jetzt seine Aufmerksamkeit zu und gewinnt hauptsächlich durch das Studium der Inschriften eine lange Reihe von Meisternamen. Die reproduzierenden Künste erfahren in einem Abschnitte, der sich an das Leben des Marcantonio Raimondi anschließt, eine zusammenfassende Behandlung. Die einzelnen Zweige des Kunstgewerbes berücksichtigen eine Menge von Exkursen über Miniaturmaler, Goldschmiede, Meister der Wachsplastik, Intarsia und Holzschnitzerei, Gemmenschneider, Waffenschmiede u. a. m.

b) Auch territorial erweitert sich der Gesichtskreis Vasaris. Die Denkmäler außerhalb der vier Städte Florenz, Arezzo, Rom und Bologna sind in der ersten Auflage nur sehr lückenhaft aufgezählt worden. Diesem Mangel half Vasari teils durch Reisen, teils durch Relationen, die er sich von ortskundigen Freunden besonders über oberitalienische Gebiete verfassen ließ, ab. Die Viten der venezianischen, veronesischen und lombardischen Künstler erscheinen daher fast alle in neuer Gestalt.

c) Dem Vorsatz, nicht ein Inventar der Kunstwerke,

sondern eine pragmatische Geschichte zu geben, wird Vasari insoferne ungetreu, als er sich eine möglichst vollständige Aufzählung und Beschreibung der Kunstwerke angelegen sein läßt und die Listen der Künstlernamen soviel als möglich bereichert. Da er aber die alte Disposition nach Lebensbeschreibungen beibehielt und diese wenigstens in den beiden ersten Teilen nicht sehr vermehrte, so war er gezwungen, um Meister, von denen er wenig wußte, in irgendeine Verbindung zu den bestehenden Viten zu bringen, teils Abschnitte zu schaffen, die nur aus einer Aneinanderreihung ungestalteten Materials bestehen, teils die Form der Biographie aufzugeben, was bei den Kapiteln über die noch lebenden Zeitgenossen auch im Titel zum Ausdruck kommt.

d) Vasaris Pragmatik, die durch die Fülle des Stoffes stellenweise lahmgelegt wurde, erhielt andrerseits durch die Vermehrung seiner historischen Kenntnisse Unterstützung, die ihn instand setzte, die Schicksale einzelner Künstler und Kunstwerke mit geschichtlichen Ereignissen zu verbinden und sie dadurch zu datieren. Wir heben hier nur hervor, daß er diese Betrachtungsweise systematisch durchgeführt hat, und werden erst später zu prüfen haben, ob er bei dieser Neuerung vom Glücke begünstigt worden ist oder nicht.

e) Mit der Berücksichtigung der historischen Beziehungen und mit seinen historischen Fresken hängen, wie wir bereits ausgeführt haben, die ikonographischen Studien zusammen. Vasari sucht die auf Bildern und Skulpturen dargestellten Persönlichkeiten zu benennen und richtet sein Augenmerk insbesondere auf die Bildnisse von Künstlern, von denen er eine eigene Sammlung anlegt, die er durch Freunde zu vermehren trachtet und aus der die Vorlagen für die Holzschnittporträts, die mit geringen Ausnahmen jeder Vita vorangesetzt sind, hervorgingen.

f) Nahezu in allen Viten fügt Vasari Bemerkungen über die Zeichenweise seiner Künstler bei, die sich auf die Sammlungen von Handzeichnungen stützen, die er und Borghini zusammengebracht hatten. Wir werden sehen, daß er sie in einzelnen Fällen auch als historische Quelle benützte. Endlich ist er auf die Kupferstiche aufmerksam.

3. Die Erweiterung des Stoffes ist die Folge einer voll-

ständig veränderten Quellenbenützung. Vasari wendet teils den schon in der ersten Ausgabe herangezogenen Quellen eine erhöhte Aufmerksamkeit zu, teils weiß er sich neue zu erschließen. Dies gilt sowohl von den schriftlichen Quellen als von der Tradition und der Besichtigung durch Augenschein (Autopsie).

Beide Klassen der Schriftquellen, die primären so gut als die sekundären, werden erheblich vermehrt. Die Stellung Vasaris zu ihnen ist grundsätzlich insoferne eine andere, als er sie jetzt häufiger als in der ersten Ausgabe zitiert. Man würde irre gehen, wenn man nur die von ihm ausdrücklich angeführten Schriftsteller als seine Vorlagen betrachten wollte. Von den schon früher benützten nennt er Ghiberti an 4 Stellen; Billis Libro, der Verfasser der Vita Brunelleschis, Albertini, bleiben anonym. Aber auch den neuen Autoren gegenüber verhält er sich nicht anders: diejenigen, die zitiert werden, haben bis auf Villani gerade nur für die einzelne Stelle, die sie belegen sollen, Bedeutung; eine lange Reihe von Schriftstellern; wie Paulus Diaconus, die sienesischen und venezianischen Chronisten, Condivi, Scardeone u. a. wird verschwiegen und von der ausgedehnten Verwertung der Chronik des Giovanni und Matteo Villani würde niemand nach den drei oder vier Zitaten ein Bild erhalten. Voller Stolz hat dagegen Vasari eine Anzahl von Einzelbelegen aus Klosterchroniken, aus Baurechnungen, aus den Listen der Lukasgilde, aus sehr unbestimmt bezeichneten Ricordi und aus Briefen nachgewiesen. Dazu kommen aber noch die Entlehnungen aus der schönen Literatur; teils dienen sie nur zum Aufputz, teils zieht Vasari aus ihnen historischen Stoff. Mit besonderer Sorgfalt sind die Inschriften behandelt. Vasari setzt sie gerne ganz oder teilweise im Wortlaut ein und schöpft aus ihnen besonders im Trecento die meisten neuen Künstlernamen und viele Datierungen.

4. Von den mannigfachen Berufsinteressen, die Vasari zu einer Revision der ihm bekannten Denkmäler führten, war schon die Rede.

Auf den Reisen, die er im Dienste des Herzogs unternahm, hatte er Gelegenheit, fast ganz Toscana zu durchmessen und seine Erinnerungen an Rom aufzufrischen. Aber er be-

gnügte sich nicht damit, sondern machte sich auch aus eigenem Antrieb auf den Weg; um Lücken seiner Landeskenntnis auszufüllen, besuchte er im Jahre 1563 Assisi und um 1566 Mittel- und Oberitalien hauptsächlich zu dem Zwecke, um das Material zu den Viten zu ergänzen. Im weiteren Ausmaße als in der ersten Auflage bediente er sich aber der Hilfe von Freunden als Gewährsmänner. Während er ihrer früher nur im allgemeinen gedacht hat, legt er jetzt Wert darauf, die Fülle seiner persönlichen Beziehungen zur Schau zu stellen. So ist es möglich, auf Grund seiner eigenen Aussagen und des Itinerars umfangreiche Partien auf schriftliche Relationen Fremder zurückzuführen.

Durch die letzten Bemerkungen ist auch Vasaris Verhältnis zur Tradition getroffen. Der Autor ist auch in dieser Beziehung offener als früher und nennt häufig die Leute, auf deren Berichte er sich stützt. Sein langer Aufenthalt in Florenz, seine Stellung als Günstling des Herzogs, gestatteten ihm, manche Irrtümer auf Grund genauerer Informationen zu verbessern. Die Lebensbeschreibungen seiner Zeitgenossen, die er neu hinzufügte, beruhen fast ausschließlich auf mündlicher Überlieferung und auf eigenen Erinnerungen, auf Biographien und Erlebnissen, die er mit Vorliebe als Quelle auszeichnet. Dadurch erhalten wir in diesen autobiographischen Entrefilets ein vorzügliches Material, um die Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses und der mündlichen Überlieferung überhaupt zu prüfen. Im Anschlusse an die Tradition werden wir, wie früher, deren Weiterbildung durch Vasari ins Auge fassen.

In Bezug auf den ganzen Stoff, der den Viten zuwächst, haben wir eine Frage, die bei den Einzeluntersuchungen zum Teil berührt wird, im ganzen aufzuwerfen und zu beantworten: wie verhält es sich mit der Mitwirkung der Freunde, wie Borghini, Razzi, D. Miniato Pitti, denen verschiedene Schriftsteller einen so bedeutenden Anteil an der Fassung der Viten einräumen, daß sie Vasari sogar des Plagiates beschuldigen?

Damit haben wir die Hauptprobleme, welche die Quellenanalyse der zweiten Auflage bietet, kurz aufgezählt und können nunmehr daran gehen, sie einzeln zu bearbeiten. Die Gliederung der Untersuchung, die im ganzen der bei Betrachtung der ersten Ausgabe eingehaltenen gleicht, sei vorausgeschickt:

I. Schriftquellen:
  1. Historiker,
  2. kunsthistorische Schriften,
  3. schöne Literatur,
  4. Briefe,
  5. Inschriften,
  6. Dokumente.
II. Monumentale Quellen:
  1. Wappen,
  2. Bildnisse,
  3. Handzeichnungen und Stiche.
III. Autopsie und Gewährsmänner.
IV. Tradition, Quellen und Leistungen.
V. Frage der Originalität.

§ 3. Schriftquellen.

1. Historiker.

Das reiche kunsthistorische Material, das die italienischen Chroniken bieten, ist erst in neuerer Zeit vollständig zutage gefördert worden. Der Bau von Kirchen und Klöstern, die Errichtung von Brücken, der Schmuck und die Ausstattung der Gemeindehäuser, die Aufstellung großer Altarwerke zu Ehren der populären Stadtheiligen haben seit dem Erwachen des Selbstgefühls in den Gemeinwesen die Aufmerksamkeit der Lokalhistoriker erregt. Bei den Schriftstellern, die den Ruhm einer Herrscherfamilie oder eines einzelnen Fürsten verkünden, gehört die Darstellung ihrer Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft seit alters her zu den typischen Erfordernissen der Historiographie. Das Interesse, mit dem diese Nachrichten aufgezeichnet werden, ist allerdings meist nicht das an der künstlerischen Leistung. Wir müssen uns zufriedengeben, wenn sich der Bürgerstolz oder die Schmeichelei des betreffenden Berichterstatters nicht ganz in rhetorischen Lobeserhebungen ausgibt und wenn wir nur überhaupt Anlaß, Gegenstand und Zeit der Unternehmungen im allgemeinen erfahren. Auch die Details der Ausführung und besonders auch die Namen der beteiligten Künstler bleiben uns meistens verborgen. Von der Zeit an, als die Geschichtschreibung die

annalistische Form verläßt und die pragmatische Historik des Altertums zum Vorbild nimmt, tritt die Schilderung der politischen Ereignisse in den Vordergrund, die Darstellung künstlerischer, wissenschaftlicher und kultureller Verhältnisse flüchtet sich teils in die Biographik, teils in neu entstehende Literaturgattungen. Villani oder Sanudo sind reich an kunsthistorischen Angaben; bei Macchiavell oder Guicciardini fehlen sie fast ganz. Vasari mußte sich daher, wollte er Nachrichten der Künstler oder Kunstwerke aus Historikern schöpfen, in erster Linie an die Chronisten und an die Biographen halten. Zu einer vollständigen oder methodischen Verwertung dieser Literatur waren aber ausgedehnte Studien in Bibliotheken verschiedener Orte notwendig; denn der geringste Teil derselben lag gedruckt vor.

Vasari hat sie nicht angestellt; denn er benützt nur einen geringen Teil der hier in Betracht kommenden Werke. Nur die Historien des Giovanni und Matteo Villani hat er ganz durchgegangen; sie bilden die Grundlage auch für seine historischen Kenntnisse im 13. und 14. Jahrhundert. Für Details sind Paulus Diaconus, sienesische und venezianische Chroniken, Manettis Biographie Nikolaus' V., Klosterannalen von S. M. Novella und S. Marco, sowie Macchiavells Geschichtswerk, das schon bei dem Entwurf der historischen Fresken im herzoglichen Palaste als Vorlage gedient hatte, herangezogen. Bei einer Reihe von Nachrichten ähnlicher Herkunft hat sich die Quelle nicht konstatieren lassen. Die Auswahl dieser Quellen ist zufällig, ihre Benützung, wie vorblickend bemerkt sei, willkürlich in mehrfacher Hinsicht. Vasari läßt sich nicht nur zahlreiche Ungenauigkeiten und Flüchtigkeitsfehler zuschulden kommen, sondern paßt die einzelnen Stellen seinem Gedankengang an, ergänzt sie nach Gutdünken und setzt Künstlernamen ein, die in den Vorlagen nicht vorkommen. Dabei verwertet er nicht einmal die Nachrichten vollständig, welche die herangezogenen Schriftsteller bieten, und es ist im einzelnen oft nicht festzustellen, warum er die einen aufgenommen und die anderen weggelassen hat, so daß man auf die Vermutung verfällt, er habe jene Werke gar nicht selbst ausgezogen, sondern andere hätten ihm eine Auswahl von Stellen auf seine Anfrage oder nach eigenem Ermessen ausgehoben.

Wir nehmen die Entlehnungen nunmehr einzeln vor und besprechen Vasaris Verhältnis zu folgenden Geschichtsdarstellungen:

a) Giovanni und Matteo Villanis Historien.
b) Andere florentinische Lokalgeschichten.
c) Sienesische und venezianische Chronisten.
d) Paulus Diaconus.
e) Manettis Leben Papst Nikolaus' V.

a) *Die Historien des Giovanni und Matteo Villani.*

Obwohl Vasari die Historien des Giovanni Villani nicht selten zitiert, so läßt sich doch nicht auf den ersten Blick vermuten, daß er sie für andere Nachrichten als politische Ereignisse herangezogen hat, und erst ein näherer Vergleich beider Schriftsteller lehrt, daß die Historien eine der wichtigsten Quellen des Aretiners im Trecento bilden, die er auf verschiedene Weise ausgenützt hat. Villani besaß als Lokalhistoriker ein lebhaftes Interesse für alles, was in seiner Vaterstadt sich Wichtiges ereignet hatte, und obwohl er sich auf eine Schilderung des künstlerischen Lebens nicht einläßt, so gedenkt er mehr oder minder ausführlich der Errichtung hervorragender öffentlicher Bauten, Kirchen, der Gemeindehäuser, der Brücken u. a., die ja auch im politischen Leben eine Rolle spielten. Von bildenden Künstlern nennt er nur Giotto in Verbindung mit dem Campanile und Andrea Pisano als Schöpfer der Tür von S. Giovanni. Vasari hob nun in erster Linie die Stellen aus, die sich auf Bauwerke in und außerhalb Florenz' bezogen, teilte diese einzelnen ihm bekannten Künstlern zu und half auf diese Weise einem Gebrechen, an dem die erste Auflage der Viten krankte, dem Mangel an Nachrichten über die Geschichte der Architektur im Trecento ab. Die Aussagen Villanis änderte er hiebei auf mannigfache Weise; teils mißverstand er sie aus Flüchtigkeit, teils übersah er die genaueren chronologischen Bestimmungen seiner Vorlage und brachte sie in einen falschen Zusammenhang, teils ergänzte er sie durch ihre Beschreibung und die Kritik ihrer technischen Herstellung, sowie durch neue Nachrichten. Aber er blieb nicht dabei stehen,

Werke, die Villani ausdrücklich anführt, aufzunehmen, sondern er bringt auch Bauten und Skulpturen mit Ereignissen, die dieser angibt, ganz willkürlich zusammen. Nahezu in allen Fällen haben sich seine Attributionen als irrig erwiesen, so daß die Vermutung, er habe die Benennungen auf Grund archivalischer Studien hinzugefügt, überall dort, wo sich eine Stelle aus Villani als Vorlage nachweisen läßt, nicht weiter erwogen zu werden braucht.

In derselben Weise, wie mit den Historien des Giovanni Villani ist Vasari auch mit denen seines Fortsetzers Matteo verfahren.

Erläuterungen.

1. Daß die Historien des Giovanni Villani in einzelnen Fällen Vasaris Vorlage gebildet haben, ist ab und zu (z. B. v. Frey, Loggia de' Lanzi p. 9) bemerkt worden. Milanesi hat in der letzten Ausgabe der Viten zu einer Reihe von Stellen die parallelen Äußerungen der Historien kurz zitiert, sie anderwärts aber übersehen und dem Aretiner Informationen aus unbekannten Quellen zugemutet, ohne seine Abhängigkeit in ihrem ganzen Umfange zu erkennen. Es ist daher notwendig, eine Übersicht über die Nachrichten zu gewinnen, die Vasari den beiden Villani verdankt. Die folgende Tabelle bringt die parallelen Aussagen in der Reihenfolge der Viten; da eine Gegenüberstellung der Originaltexte zuviel Raum beansprucht hätte, so habe ich die einzelnen Stellen mit Beibehaltung der für die Vergleichung wichtigen Wendungen abgekürzt übersetzt. Die Historien sind nach der Ausgabe der Giunti, Florenz 1569—1577, in vier Bänden, die Viten nach der Sansoniausgabe zitiert.

Vasari	Villani
1. Lapo erbaut den Palast zu Poppi für den Grafen, der die schöne Gualdrada zur Frau hatte und als Mitgift das Casentino bekam (V. di Arnolfo di Lapo, I, 282).	Im Jahre 1212 starb der alte Graf Guido, der fünf Söhne hinterließ, von denen einer starb und sein Erbteil denen vermachte, die Poppi hatten. Der Vater des alten Grafen Guido hatte die schöne Gualdrada zur Frau genommen und war vom

Vasari	Villani
	Kaiser Otto (IV.) mit der Herrschaft Casentino belehnt worden (Villani l. V, c. 36, cf. l. IV, c. 1).
2. Lapo fundiert im Jahre 1218 die Pfeiler des Ponte alla Carraia, der damals Ponte Nuovo genannt wurde, und vollendete sie in zwei Jahren. Kurze Zeit später wurde der Rest aus Holz gebaut, wie es damals Sitte war (l. c. I, 282).	Im Jahre 1218, als Otto di Mandella von Mailand Podestà von Florenz war, wurden die Pfeiler zum Ponte alla Carraia begonnen. Im Jahre 1220 war die Brücke vollendet, die die neue genannt wurde, weil Florenz damals nur zwei Brücken hatte, die alte Brücke (Ponte vecchio) und diese neue (l. c. l. V, c. 40 u. 41).
3. Zur Zeit des M. Rubaconte da Mandella aus Mailand, errichtete Lapo den Ponte Rubaconte und fand die nützliche Art der Pflasterung der Straßen mit Steinplatten, die früher nur mit Ziegeln belegt waren (l. c. I, 283).	Im Jahre 1236, als Rubaconte da Mandella von Mailand Podestà war, wurde der Grundstein zu einer neuen Brücke gelegt, die nach dem genannten Podestà Ponte Rubaconte hieß; in seiner Amtszeit wurden in Florenz alle Straßen mit Steinplatten gepflastert, während sie früher nur mit Ziegeln belegt waren (l. c. l. VI, c. 27).
4. Lapo macht das Modell für den heutigen Pal. del Podestà, der damals für die Anziani erbaut wurde (l. c. I, 283).	Im Jahre 1250 wurde der Palast für die neu eingesetzte Behörde der 12 Anziani hinter der Badia auf dem Platze von S. Pulinare (l. c. l. VI, c. 40) begonnen, der jetzt dem Podestà gehört.
5. Lapos letztes Werk ist der Entwurf für das Grabmal Kaiser Friedrichs in der Badia	König Manfred läßt die Leiche Friedrichs II. ehrenvoll in der Kirche von Monreale in Sizi-

Vasari	Villani
zu Monreale, den er im Auftrage Manfreds macht (l. c.).	lien beisetzen; uno cherico Trotano verfaßt eine kurze lateinische Grabschrift in drei Versen (l. c. l. VI, c. 42).
6. Im Jahre 1284 begannen die Florentiner unter der Leitung des Arnolfo den letzten Mauerring und erbauten nach seinem Plane die Loggia und die Pilaster von Orsanmichele, wo das Getreide verkauft wurde, aus Ziegeln mit einem einfachen Dache (l. c. I, 284).	Im Februar 1284 wurden die Grundsteine zu den neuen Stadttoren gelegt, denen die Erneuerung der Mauern folgte. In der gleichen Zeit erbaute die Gemeinde die Loggia auf dem Platze Orsanmichele, wo das Getreide verkauft wird, und ließ diesen pflastern (l. c. l. VII, c. 98; cf. Matteo Villani l. I, c. 55).
7. Die Florentiner ordneten in demselben Jahre, als der Hügel der Magnoli an dem Ufer von S. Giorgio oberhalb S. Lucia in der via de' Bardi abrutschte, über Arnolfos Rat durch einen öffentlichen Anschlag an, daß an diesem Orte nie mehr gemauert und kein Gebäude errichtet werden dürfe (l. c.).	Am Palmsonntag des Jahres 1284 (2. April) kam eine große Überschwemmung über Florenz; der Hügel der Magnoli unterhalb S. Giorgio und oberhalb S. Lucia rutschte in den Arno ab und richtete mehr als 60 Häuser und viele Menschen zugrunde.
8. Im Jahre 1285 fundierte Arnolfo die Loggia und Piazza dei Priori, baute die Hochaltarkapelle der Badia und die zwei, die sie in die Mitte nehmen, erneuerte die Kirche und den Chor, die der Gründer jener Abtei, der Graf Hugo, früher viel kleiner angelegt hatte, und errichtete für den Kardinal Giovanni degli Orsini, den Legaten des Papstes in Toscana, den Glockenturm der genannten	Im Jahre 1284 (st. c. 1285) wurde die Loggia sopra la piazza d'orto san Michele errichtet (s. o. Nr. 6) und in demselben Jahre begann man die Badia von Florenz zu erneuern; die Kapellen samt dem Chor, die auf die Via del Palagio hinausgehen, sowie das Dach wurden errichtet. Früher war die Badia klein und eines solchen Platzes der Stadt unwürdig (l. c. l. VII, c. 98). Im Jahre 1330 wurde der

Vasari	Villani
Kirche, obwohl dieser seinen Helm aus Macigno erst im Jahre 1330 erhielt.	Campanile von der Arte de' Mercatanti di Calimala auf Bitten des Messer Giovanni delli Orsini aus Rom, Kardinals und Legaten in Toscana, errichtet (l. c. l. X, c. 178).
9. Im Jahre 1294 wurde nach dem Plane Arnolfos die Kirche S. Croce, wo die Minderbrüder sind, begonnen. Arnolfo entwarf auch später die ersten Höfe des alten Klosters dieser Kirche (l. c. I, 285).	Im Mai des Jahres 1294, am hl. Kreuztage, wurde die große und neue Kirche der Minderbrüder S. Croce gegründet und bei der Einweihung des ersten Steines waren viele Bischöfe, die Behörden und das ganze Volk von Florenz gegenwärtig. Die Grundmauern wurden von der Chorseite begonnen.
10. Kurz nach der Gründung von S. Croce ließ Arnolfo alle Bogen und Grabdenkmäler aus Marmor und Macigno, die sich rings um S. Giovanni befanden, abräumen und teils hinter dem Campanile, teils an der Fassade der Calonaca neben der Compagnia des hl. Zenobius unterbringen; dann bekleidete er mit schwarzem Marmor von Prato die acht Fassaden der genannten Kirche und nahm die Bruchsteine weg, die sich ehemals dort zwischen jenen alten Marmorstücken befunden hatten (l. c. I, 285).	Im Jahre 1293 ließ die Arte di Calimala die Fassade von S. Giovanni, die früher mit Bruchsteinen bekleidet war, mit weißen und schwarzen Marmortafeln auslegen und alle Grabdenkmäler und Marmorbogen, die rings um die Kirche waren, wurden abgeräumt (l. c. l. VIII, c. 3).
11. Als die Florentiner im obern Arnotale das Castel S. Giovanni und Castel Franco zum Schutze der Stadt und der Be-	Im Jahre 1296 beschloß die Gemeinde und das Volk von Florenz im Arnotale zwei Kastelle, Castel S. Giovanni und

Vasari

schickung der Märkte erbauen wollten, machte Arnolfo im J. 1295 den Entwurf dazu (l. c. I. 286).

12. Als die Florentiner, wie Giovanni Villani in seinen Historien erzählt, die Hauptkirche ihrer Stadt mit der größtmöglichen Ausdehnung und Pracht errichten wollten, machte Arnolfo die Zeichnung und das Modell zu dem nie über Gebühr gepriesenen Tempel von S. Mariä del Fiore. Schilderung des Planes, Lob der Sorgfalt, mit der er die Grundmauern ausführte. Die Grundsteinlegung wurde im J. 1298 am Tage von Maria Geburt mit großer Feierlichkeit durch den päpstlichen Kardinallegaten in Gegenwart nicht nur vieler Bischöfe und der ganzen Geistlichkeit, sondern auch aller Behörden der Stadt, ja des ganzen Volkes begangen. Und da man die ungeheueren Kosten des Baues voraussah, wurden zwei Steuern ausgeschrieben; von allen Ausgaben der Gemeinde waren vier Denare vom Pfund und von jedermann zwei Soldi jährlich zu erlegen. Arnolfos Verdienst sind die starken Untermauerungen an den acht Ecken, die es Brunellesco erlaubten, sie

Villani

Castel Franco, zu erbauen, um einen Rückhalt gegen die ghibellinischen Landadeligen zu gewinnen, und befreite die Einwohner der genannten Kastelle für 10 Jahre von jeder Abgabe (l. c. l. VIII, c. 17).

Im J. 1294 beschlossen die Florentiner, die Hauptkirche von Florenz, die sehr roh gebaut und im Vergleich zu dem Umfang der Stadt zu klein war, zu erneuern, zu vergrößen, sie nach rückwärts zu verschieben und sie ganz aus Hausteinen zu errichten und mit plastischen Figuren zu schmücken. Am Tage der hl. Maria im September wurde durch den päpstlichen Kardinallegaten in Gegenwart vieler Bischöfe, Prälaten, des Podestà und aller Behörden der Grundstein gelegt. Sie wurde Gott und der hl. Maria geweiht und S. Maria del Fiore genannt, obwohl das Volk stets den ursprünglichen Namen S. Reparata beibehielt. Die Kosten des Baues wurden durch eine Steuer von vier Denaren von jedem Pfund der öffentlichen Ausgaben und von 2 Soldi, die jedermann jährlich zu bezahlen hatte, bestritten (l. VIII, c. 9).

Vasari

mit einem weit größeren Gewichte zu belasten, als Arnolfo beabsichtigt hatte (l. c. I. 286 f.).

13. In demselben Jahre, in dem mit den Fundamenten des Domes begonnen und der letzte Mauerkreis geschlossen worden war, entwarf Arnolfo die Zeichnungen zum Palazzo de' Signori und fing den Bau an. Aber er konnte ihm nicht die Vollendung geben, die die Kunst und seine Einsicht forderten; denn, da einige Häuser der Uberti, Widersacher des florentinischen Volkes und Ghibellinen, niedergelegt worden waren, vermochte die törichte Starrköpfigkeit einiger so viel, daß es ihm nicht vergönnt wurde, soviel Gründe er auch dafür anführte, den Palast ins Winkelmaß zu bringen, weil die regierende Partei die Fundamente auf den Grundstücken der zu Rebellen erklärten Uberti nicht dulden wollte und lieber das westliche Schiff von S. Pier Scheraggio niederlegen ließ, statt ihn ebenmäßig in die Mitte des Platzes zu stellen. Außerdem wollten sie auch, daß mit ihm der 50 Fuß hohe Turm der Foraboschi, Torre della Vacca genannt für die große Glocke sowie einige Häuser, die die Gemeinde angekauft hatte, vereinigt wurden (l. c. I, 289 f.).

Villani

Im Jahre 1298 begann der Bau des Palastes der Prioren. Wo er sich erheben sollte, hatten sich früher zum Teil Häuser der Uberti, Rebellen und Ghibellinen, befunden. Ein Teil derselben wurde niedergelegt, andere Häuser, wie die der Foraboschi, angekauft. Der Turm der Prioren erhob sich auf einem über 50 Fuß hohen der Foraboschi, der Torre della Vacca genannt ward. Damit der Palast sich nicht auf den Grundstücken der Uberti erhebe, machten ihn diejenigen, die ihn errichten ließen, schiefwinkelig; ihn nicht im Winkelmaße und weiter weg von der Kirche S. Piero Scheraggio zu bauen, war ein großer Fehler (l. VIII, c. 26).

Vasari	Villani
14. Im Todesjahre Arnolfos beginnt Giovanni Villani seine Historien zu schreiben (l. c. I, 290).	Giovanni Villani beschließt auf seiner Pilgerfahrt nach Rom im Jubiläumsjahre 1300 die Geschichte seiner Vaterstadt zu schreiben (l. c. l. VIII, c. 36).
15. Niccola Pisano geht (nach d. J. 1231) zu der Zeit, als Kaiser Friedrich (II.) von Honorius gekrönt wurde, nach Rom und von da mit Friedrich nach Neapel, wo er das Castel di Capoana, jetzt la Vicaria genannt, das Castel dell' Uovo vollendete, die Türme baute, in Capua die Tore über dem Volturno, einen ummauerten Tiergarten für den Vogelfang bei Gravina und einen anderen für die Winterjagden in Melfi, außerdem viele andere Dinge errichtete, die der Kürze halber nicht aufgezählt werden.	Friedrich II. wurde am Cäcilientage des J. 1220 in Rom von Honorius III. gekrönt. Er vollbrachte wunderbare Dinge: in allen Hauptstädten von Sizilien und Apulien ließ er starke Kastelle errichten, die noch aufrecht stehen, baute das Castello di Capovana in Neapel, die Türme und Tore oberhalb des Flusses Volturno bei Capua, legte den Garten für die Vogeljagd bei Gravina und den bei Melfi im Gebirge an. Im Winter hielt er sich in Foggia auf, um Vögel zu fangen, im Sommer war er im Gebirge, um nach seiner Lust zu jagen. Er baute das Kastell von Prato und die Festung von S. Miniato und verrichtete viele wunderbare Taten (l. c. l. VI, c. 1).
16. Als die Florentiner zur Zeit des Niccola Pisano begonnen hatten, viele Türme in barbarischem Stile zu zerstören, sei es, damit das Volk bei den häufigen Kämpfen zwischen Guelfen und Ghibellinen weniger bedrängt würde, sei es zur größeren Sicherung der Allgemeinheit, schien es ihnen, daß	Als die Ghibellinen im Jahre 1248 ihre Gegner aus Florenz vertrieben hatten, gingen sie daran, deren Häuser und Türme, darunter die Torre del Guardamorto auf dem Platze von S. Giovanni, beim Eingange in den Corso delli Adimari, zu zerstören. Sie ließen ihn untergraben und mit Pfählen so

Vasari	Villani
es sehr schwer sei, die Torre del Guardamorto auf der Piazza S. Giovanni niederzulegen, weil sie sehr hoch war und die Mauern so stark zusammenhielten, daß man sie nicht mit Spitzhacken angreifen konnte. Niccola ließ den Turm auf einer Seite untergraben und unterfing ihn durch eineinhalb Ellen lange Holzstützen. Als diese angezündet wurden, brach der Turm fast ganz zusammen. Dieses Verfahren wurde für so glücklich und nützlich angesehen, daß man es später in ähnlichen Fällen stets angewendet hat (l. c. I, 302).	stützen, daß er, wenn man die Stützen anzündete, auf den Dom von S. Giovanni fiele. Aber der Turm fiel, wie es Gott und dem hl. Johannes gefiel, mitten auf den Platz und es war augenscheinlich, daß der Turm sich wendete und es vermied, dorthin zu fallen, wohin man ihn fallen lassen wollte (l. c. l. VI, c. 34).
17. In demselben Jahre, als die Guelfen nach Florenz zurückkehrten, entwarf Niccola Pisano die Kirche S. Trinità und das Kloster der Nonnen von Faenza (l. c. I, 303).	Die Guelfen kehrten auf die Kunde vom Tode Kaiser Friedrichs II. nach Florenz im Jahre 1250 (st. c. 1251) zurück (l. c. l. VI, c. 43).
18. Niccola Pisano wurde von den Volterranern im Jahre 1257 berufen, als sie unter die Herrschaft der Florentiner kamen, damit er ihren Dom erweitere (l. c. I, 304).	Die Florentiner bemächtigten sich Volterras im August 1254 (l. c. l. VI, c. 59).
19. Als durch so viele Werke der Ruf Niccolas sich immer weiter verbreitete, wurde er im Jahre 1267 von Papst Clemens IV. nach Viterbo berufen, wo er außer vielen anderen Dingen die Kirche und das Kloster der Predigermönche restaurierte (l.c. I, 305).	Papst Clemens IV. erfährt den Sieg des Karl von Anjou über Konradin (24. August 1268) in Viterbo durch eine Vision (l. c. l. VII, c. 28).

Vasari	Villani
20. Von Viterbo ging Niccola nach Neapel zu König Karl I., der in der Ebene von Tagliacozzo, wo er Konradin besiegt und getötet hatte, eine Kirche und reich ausgestattete Abtei erbauen ließ, um in ihr die unendliche Zahl der in jener Schlacht Gefallenen zu bestatten, indem er ferner anordnete, daß für ihre Seelen Tag und Nacht gebetet werde. Bei diesem Baue war König Karl von der Tätigkeit Niccolas so befriedigt, daß er ihn reich belohnte (l. c. I, 305).	König Karl ließ auf dem Schlachtfelde von Tagliacozzo eine reich ausgestattete Abtei für das Seelenheil seiner Getreuen, die damals gefallen waren, errichten, die S. M. della Vittoria nel piano di Tagliacozzo heißt (l. c. l. VII, c. 27).
21. Als der Kardinal Niccola da Prato im Jahre 1300 als päpstlicher Legat in Florenz weilte, um die Streitigkeiten der Florentiner zu schlichten, ließ er ein Nonnenkloster in Prato bauen, das nach ihm S. Niccola heißt, und restaurierte ebenda und in Pistoja das Kloster S. Domenico; in beiden sieht man noch das Wappen des Kardinals (l. c. I, 313).	Der Kardinal Niccola da Prato weilte in der Zeit vom 10. Mai 1303 bis zum 4. Juni 1304 in Florenz und Prato (l. c. l. VIII, c. 69).
22. Als Benedikt IX. (!) in Perugia starb, wurde nach Giovanni Pisano geschickt, der nach Perugia ging und ein Marmorgrabmal für den Papst in der alten Kirche S. Domenico der Predigerbrüder errichtete (l. c. I, 315).	Papst Benedikt (XI.) starb am 27. Juli 1304 zu Perugia und wurde von den Predigerbrüdern, denen er angehört hatte, in S. Arcolano zu Perugia mit Ehren bestattet (l. c. l. VIII, c. 80).
23. Bei der Erzählung des Ursprunges von S. Giovanni in	G. Villani behandelt die Gründungslegende in l. III, c. 182.

Vasari	Villani
Florenz wird auf Giovanni Villani und andere Schriftsteller verwiesen (V. di A. Tafi I, 333).	
24. Als sich der Ruhm des Mosaikbildes der Krönung Mariä im Dom zu Florenz verbreitete, wurde Gaddo Gaddi im Jahre 1308 (dem Jahre nach dem Brande von Kirche und Palast im Lateran) von Clemens V. nach Rom berufen, für den er einige Mosaiken, die Fra Jacopo da Turrita unvollendet gelassen hatte, vollendete (V. di Gaddo Gaddi I, 347).	Im Juni 1308 kam in Rom in den päpstlichen Palästen von S. Giovanni Laterano Feuer aus und es verbrannten die Häuser der Kanoniker, die ganze Kirche und nichts blieb übrig, als die kleine gewölbte Kapelle Sancta Sanctorum. Papst Clemens schickte ein Jahr später seine Beamten mit Geld und ließ die Kirche, die päpstlichen Paläste und die Häuser der Kanoniker schöner und reicher aufbauen, als sie früher waren (l. c. l. VIII, c. 97).
25. Der Kardinal Latino degli Orsini, Legat Nikolaus' III. bei den Florentinern, legt den Grundstein zum Neubau von S. Maria Novella am Lukastage 1278 (l. c. I, 351).	Der Grundstein der neuen Kirche S. Maria Novella wird von dem päpstlichen Kardinallegaten Fra Latino am Lukastage 1278 gelegt und gesegnet (l. c. l. VII, c. 56).
26. Die Dominikanerkonversen Fra Giovanni und Fra Ristoro da Campi bauen den Ponte alla Carraia und den Ponte di S. Trinità wieder auf, die durch die Überschwemmung vom 1. Oktober 1264 zerstört worden waren, (l. c.).	In der Nacht des 1. Oktobers 1269 trat der Arno infolge von Regengüssen über. An dem Ponte della Carraia und dem Ponte alla Trinità staute sich das Wasser und das Holzwerk und beide Brücken brachen zusammen (l. c. l. VII, c. 34).
27. Bei der Gründungsgeschichte von S. Maria Novella wird auf die Historien des Giovanni Villani verwiesen (l. c. I, 352).	S. o. Nr. 25.

Vasari	Villani
28. Giotto beginnt den Bau des Campanile von S. Maria del Fiore, dessen feierliche Grundsteinlegung am 9. Juli 1334 stattfand[1]) (V. di Giotto I, 398).	Am 18. Juli 1334 begann man unter Giottos Leitung den Campanile von S. Reparata zu fundieren; der erste Stein wurde von dem Bischof von Florenz feierlich geweiht (l. c. l. XI, c. 12).
29. Nach seiner Rückkehr von Mailand starb Giotto im Jahre 1336[2]) (l. c. I, 401).	Giotto starb nach seiner Rückkehr von Mailand am 8. Jänner 1336 und wurde in S. Reparata auf Kosten der Gemeinde begraben (l. c).
30. Während Agostino und Agnolo in Bologna an dem Marmoraltar für S. Francesco arbeiteten, überlieferte sich die Stadt durch einen Legaten der Kirche und der Papst versprach dafür, daß er nach Bologna kommen wolle, um dort mit dem Hofe zu wohnen, daß er aber zu seiner Sicherheit ein Kastell oder eine Festung begehre. Nachdem die Bologneser diese Bedingung zugestanden hatten, wurde sie alsbald nach dem Plan und unter der Leitung des Agostino und Agnolo erbaut, aber bald darauf zerstört, als sich die Versprechungen des Papstes als trügerisch erwiesen (V. di Agostino ed Agnolo I, 437).	Der päpstliche Legat bewog (am 10. Jänner 1532 st. c.) die Bolognesen durch das Versprechen, der Papst werde ihre Stadt binnen einem Jahre zu seiner Residenz machen, und durch falsche Briefe Johanns X., daß sie sich der Kirche übergaben und in die Errichtung einer Festung für den Papst willigten. Die Bolognesen ließen sich täuschen; als sie aber den Betrug einsahen, verjagten sie den Legaten und machten das Kastell dem Erdboden gleich (l. c. l. X, c. 201).
31. Man sagt, daß der Po während des Aufenthaltes der beiden Bildhauer in Bologna aus seinem Bette trat, das mantua-	Im Oktober 1331 stieg der Po so übermäßig, daß er an vielen Stellen die Dämme der Mantuaner und Ferraresen durch-

[1]) Daß Giotto den Glockenturm im J. 1334 begann, steht bereits in der Auflage von 1550 (p. 147).

[2]) Die erste Ausgabe gibt das genaue Datum nach Villani (p. 148).

Vasari

nische und ferraresische Gebiet im Umkreis von vielen tausend Meilen verwüstete, wobei mehr als 10.000 Menschen untergingen, und als sie als tüchtige und erfahrene Leute zur Hilfe gerufen wurden, wußten sie den furchtbaren Fluß mit Dämmen und anderen Hilfsmitteln in sein Bett einzuschließen, wofür sie von den Herren von Mantua und den Este geehrt und belohnt wurden (l. c. I, 437 f.).

32. Der Goldschmied Meister Cione faßte, als man im Jahre 1330 unter den Wölbungen von S. Reparata den Körper des hl. Zenobius gefunden hatte, jenes Stück von dessen Schädel in einen silbernen Kopf, das heute noch bewahrt und bei Prozessionen getragen wird (l. c. I, 441 f.).

33. Die Erztür des Andrea Pisano wurde im Jahre 1339 vollendet, d. h. nicht nur vollständig ziseliert und geglättet, sondern auch im Feuer vergoldet, und man glaubt, daß sie von einigen, im Guß der Metalle erfahrenen venezianischen Meistern gegossen worden sei, und darüber finden sich Aufzeichnungen in den Büchern der Arte de' Mercatanti di Calimala, der Aufseher über den

Villani

brach und viel Land verwüstete und es ertranken dabei 10.000 Leute (l. c. l. X, c. 195).

32. In der Mitte des Monats Jänner 1331 (st. c.) wurde das Grab des hl. Zenobius unter den Wölbungen von S. Liperata aufgedeckt. Ein Stück seines Schädels ließ man in einen Kopf aus Silber kostbar fassen, der die Gesichtszüge des Heiligen trägt, um ihn jährlich an seinem Gedächtnistage dem Volke zeigen zu können (l. c. l. X, c. 172).

33. Im J. 1330 begann man die Erztüren von S. Giovanni. Sie wurden in Ton modelliert, dann ziseliert und vergoldet durch einen Meister Andrea Pisano und gegossen durch venezianische Meister und ich, der Autor, hatte für die Arte de' Mercatanti di Calimala, die Aufseher über den Bau von S. Giovanni, diese Arbeit zu überwachen (l. c. l. X, c. 178).

Vasari

Bau von S. Giovanni (V. d'Andrea Pisano, I, 489).

34. Andrea Pisano gibt die Zeichnung zu dem Kastell von Scarperia, (das sich in Mugello an der Wurzel des Gebirges befindet,) da Arnolfo gestorben und Giotto abwesend war (l. c. I, 486).

35. Als Andrea von Venedig nach Florenz zurückgekehrt war, ließ die Stadt, die die Ankunft des Kaisers fürchtete, unter seiner Mitwirkung mit der größten Schnelligkeit einen Teil der Mauern zwischen S. Gallo und der Porta al Prato acht Ellen hoch aufrichten und andere Stellen durch Bastionen, Verhaue, Erd- und Holzwerke versichern (l. c. I, 486 f.).

36. Es bediente sich des Andrea auch Walther, Herzog von Athen; er ließ durch ihn den Platz erweitern und im Palaste alle Fenster im ersten Stockwerke in der heutigen Sala di Dugento mit starken Eisengittern schließen. Der Herzog führte überdies die Mauern aus unbehauenen Quadern neben dem Palaste gegenüber S. Piero Scheraggio auf mit einer ge-

Villani

Nach der Zerstörung des Castello di Monte a Cinicho der Ubaldini befestigten die Florentiner in der Ebene des Mugello den Ort Scarperia und nannten ihn S. Barnaba. Der Bau begann am 8. September 1306 (l. c. l. VIII, c. 86).

Am Andreastage 1310 beschlossen die Florentiner aus Furcht vor der Ankunft des Kaisers, die Stadt mit Gräben und Verhauen von der Porta a S. Gallo bis zur Porta di S. Ambrogio und zum Arno zu befestigen, da von der Porta S. Gallo bis zur Porta al Prato schon Mauern fundiert waren; und wegen dieser Furcht ließen sie sie auf 8 Ellen erhöhen; diese Arbeit wurde in kurzer Zeit geleistet und diente zur Rettung der Stadt (l. c. l. IX, c. 10).

Der Herzog von Athen ließ die vorderen Türen (antiporte) am Palazzo del popolo machen, die Fenster im unteren Saale aus Furcht vor den Bürgern schließen und ummauerte die ganze Umgebung des Palastes bis zu den Häusern der figliuoli Petri und die Türme und Häuser der Manieri, Mancini und Bello Alberti, die ganze alte Befestigung (guar-

Vasari

heimen Stiege und seinem noch erhaltenen Wappen über einem Portal, das heute zur Dogana gehört; alles nach Plänen und dem Rate Andreas. Für denselben errichtete Andrea viele Türme an den Mauern der Stadt und brachte nicht nur die Porta S. Friano so weit, wie man sie jetzt sieht, sondern baute auch die Mauern der Gegentore (antiporte) an allen Toren der Stadt und die kleineren Tore. Und als der Herzog eine Festung über dem Ufer von S. Giorgio machen wollte, machte Andrea das Modell, das wegen der Vertreibung des Herzogs im Jahre 1343 nicht zur Ausführung kam. Den Palast wandelte er in ein starkes Kastell um; er vergrößerte ihn auf den heutigen Umfang und schloß in ihn die Häuser der Filipetri, den Turm und die Häuser der Ansidei und Mancini und jene der Bellalberti ein. Da beim Beginne eines so großen Baues nicht alles bereit war, wie es nötig gewesen wäre, stellte er den Bau des Ponte vecchio ein und bediente sich rücksichtslos der für diesen bestimmten zugehauenen Steine und Balken. Und obgleich Taddeo Gaddi gewiß dem Andrea Pisano als Architekt nichts nachgab, bediente sich der Herzog doch des letzteren, weil er kein

Villani

dingo) bis zur Piazza umfassend. Derselbe begann starke Mauern und Türme und Schießscharten zu mauern, um aus dem Palaste ein großes und starkes Kastell zu machen und ließ den Bau des Ponte vecchio, der für die Gemeinde Florenz so notwendig war, einstellen und beraubte ihn der behauenen Steine und Hölzer. Er ließ die Häuser von S. Romolo niederlegen, um einen Platz vom Kastelle bis zum Garbo zu gewinnen, und schickte eine Gesandtschaft zum Papste um die Erlaubnis zur Zerstörung von S. Piero Scheraggio, S. Cecilia und S. Romolo; doch die Kirche stimmte nicht zu. Er ließ den Bürgern gewisse Paläste und Befestigungen und schöne Häuser in der Umgebung des Palastes wegnehmen und setzte seine Leute hinein, ohne Zins zu zahlen. Er ließ von den Toren neue Gegentore aufführen und die alten erneuen (l. c. l. XII, c. 8).

Vasari | Villani

Florentiner war. Derselbe Herzog wollte S. Cecilia zerstören, um von dem Palaste aus die Strada Romana und den Mercato Nuovo zu übersehen, ebenso S. Piero Scheraggio; doch erhielt er dazu nicht die Erlaubnis des Papstes (l. c. I, 491 f.).

37. Als Simone Martini in Florenz arbeitete, unternahm es ein Vetter von ihm, namens Neroccio, ein erfinderischer Architekt, im Jahre 1332 die große Glocke der Gemeinde Florenz zum Läuten zu bringen, die durch 18 Jahre niemand ohne 12 Menschen hatte läuten können. Dieser balanzierte sie so, daß sie zwei bewegten und wenn sie im Schwunge war, einer sie anhaltend zu läuten vermochte, obwohl sie mehr als 16.000 Pfund wog, wofür er außer der Ehre als Belohnung 300 florentinische Goldgulden erhielt (V. di Simone Martini, I, 556).

In dieser Zeit (1322) brachte ein scharfsinniger (sottile) Meister aus Siena durch seine Kunst die große Glocke des Volkes von Florenz zum Läuten, die durch 17 Jahre hindurch niemand anhaltend, außer mit 12 Menschen, hatte zu läuten gewußt, und er stellte sie mit so feiner und schöner Kunst auf, daß zwei sie bewegen und, wenn sie im Schwunge war, einer anhaltend läuten konnte, und sie wiegt über 18.000 Pfund, weshalb der genannte Meister für diesen Dienst von der Gemeinde Florenz 300 Goldgulden erhielt (l. c. l. IX, c. 157).

38. Simone bildete auf dem Fresko im Kapitel von S. Maria Novella auch den Kardinal Niccolò von Prato ab, der damals als Legat des Papstes nach Florenz gekommen war, wie Giov. Villani in seinen Historien erzählt (l. c. I, 559).

S. o. Nr. 21.

39. Als Taddeo nach Florenz zurückgekehrt war, setzte er für die Gemeinde den Bau

Im Jahre 1337 am 29. Juli begann man die Pilaster der Loggia von Orto San Michele

Vasari

von Orsanmichele fort und untermauerte die Pilaster der Loggien mit behauenen Steinen, während sie früher nur aus Ziegeln waren, ohne jedoch vom Plane, den Arnolfo hinterlassen hatte, abzuweichen, mit der Anordnung, daß sich ober der Loggia ein zweistöckiger Palast als Magazin für die Getreidevorräte des Volkes und der Gemeinde Florenz erheben solle. Für die Beendigung dieses Werkes ordnete die Arte di porta Santa Maria, die den Bau führte, eine Steuer auf den Getreidehandel und einige andere Auflagen von geringer Bedeutung an; ferner, was viel wichtiger und ein vortrefflicher Beschluß war, daß jede der Zünfte von Florenz die Ausführung eines Pilasters und ihres Schutzheiligen in einer Nische übernehme und daß jedes Jahr die Konsuln an dem Feste desselben Almosen einsammeln und den ganzen Tag die Fahne mit ihren Abzeichen aufgerichtet halten sollten, daß aber die Almosen der Madonna zur Unterstützung für bedürftige Arme gehörten (V. di T. Gaddi, I, 576 f.).

40. Weil im Jahre 1333 das Wasser wegen der großen Überschwemmung, bei der das Fischbassin von Ognissanti durchbrochen wurde, das Gelände des

Villani

aus starken und tüchtigen Hausteinen zu mauern, die vorher schwach waren und aus schlecht gefügten Ziegeln bestanden. Bei dem feierlichen Beginn waren die Prioren, der Podestà und alle Behörden anwesend und ordneten an, daß sich darüber ein großer und prächtiger, zweistöckiger Palast erheben solle, in dem die Getreidevorräte jedes Jahres für das Volk verwaltet und bewacht werden sollten. Der Bau wurde der Aufsicht der Arte di porta Santa Maria unterstellt und man wies ihm die Steuer von dem Platzmarkt mit Getreide und andere Auflagen von geringem Ertrage zu, um ihn bald zu vollenden, und beschloß, daß jede Zunft von Florenz einen Pilaster auf sich nehme und in diesem das Bild ihres Schutzheiligen machen lasse, und in jedem Jahre sollten die Konsuln am Feste desselben mit ihren Zunftgenossen eine Gabe leisten und diese sollte der Compagnia di Santa Maria d'Orto San Michele zur Verteilung an die Armen des Herrn gehören (l. c. l. XI, c. 66. cf. Matteo Vill. l. I, c. 55).

Die ausführliche Beschreibung der Schäden, welche die Überschwemmung vom 1. Nov. 1333 in Florenz und der Umgebung verursachte, bei Gio. Villani l. XI,

Vasari

Ponte Rubaconte zerrissen, das Kastell Altafronte niedergelegt, vom Ponte vecchio nichts als zwei Mittelpfeiler gelassen und den Ponte a S. Trinità bis auf einen ganz zerfetzten Pfeiler sowie den Ponte alla Carraia zur Hälfte zerstört hatte, beriefen die Behörden Taddeo Gaddi, weil sein Meister Giotto nach Mailand gegangen war, und ließen von ihm das Modell zum Ponte vecchio machen mit dem Auftrage, ihn so stark und schön als möglich auszuführen. Er baute ihn ganz aus Hausteinen, so daß er jetzt 22 Läden auf jeder Seite, im ganzen 48 trägt, die der Gemeinde jährlich 800 Gulden Miete einbringen. Die Länge der Wölbung von einer Seite zur andern beträgt 32 Ellen, der Straße in der Mitte 16, der Läden auf jeder Seite 8 Ellen. Für dieses Werk, das 60.000 Goldgulden kostete, erntete Taddeo nicht nur damals hohes Lob etc.

Zu derselben Zeit ließ Taddeo den Ponte a S. Trinità fundieren, der mit einem Aufwande von 20.000 Goldgulden im Jahre 1346 vollendet wurde.

Unter der Leitung Taddeos wurde zugleich die Stützmauer bei S. Giorgio mit Rammklötzen

Villani

c. 1. Vom Ponte alla Carraia blieben zwei Bogen auf der Seite von Altflorenz, vom Ponte S. Trinità ein Pfeiler und ein Bogen nahe der Kirche, vom Ponte vecchio zwei Pfeiler in der Mitte übrig. Der Ponte Rubaconte wurde von der Verbindung mit den Ufern abgeschnitten, wobei der Palast Altafronte zusammenbrach. Der Ponte alla Carraia wurde im Jänner 1337 mit einem Aufwande von mehr als 25.000 Goldgulden wieder aufgebaut (l. c. l. XI, c. 12). Die Wölbung des Ponte vecchio (drei Bogen auf zwei Pfeilern) war am 18. Juli 1345 vollendet. (Breite 32 Ellen, Wegbreite 16 Ellen; Breite der Läden auf jeder Seite 8 Ellen. 22 Läden auf jeder Seite, im ganzen 48; Ertrag der Miete für die Gemeinde mehr als 80 Goldgulden jährlich. Kosten des Baues . . . . . [sic] Goldgulden.)

In dem gleichen Jahre (1345) wurde mit der Neufundierung des Ponte a S. Trinità begonnen, der am 4. Oktober 1346 vollendet wurde und 20.000 Goldgulden kostete (l. c. XII, c. 45).

Im Jahre 1347 wurde eine starke Mauer auf der Seite von S. Giorgio mit Rammklötzen

Vasari

errichtet, wobei zwei Pfeiler der Brücke verwendet wurden, um Raum gegen die Piazza de' Mozzi zu gewinnen und ihn für die Mühlen, die da stehen, zu benützen (l. c. I, 576—8.)

41. Im Jahre 1355 hatte die Gemeinde von Florenz mehrere Häuser in der Nähe des Palastes angekauft, um den Platz zu vergrößern und um einen Ort zu schaffen, wo sich die Bürger zur Regenzeit und im Winter in einem gedeckten Raume ebenso wie auf der Ringhiera bei schönem Wetter versammeln konnten. Sie ließ viele Zeichnungen für eine prächtige und ausgedehnte, dem Palaste benachbarte Loggia und zugleich für die Zecca, wo die Münze geschlagen wird, anfertigen. Unter den Entwürfen wird der des Orcagna als der schönste und prächtigste ausgewählt und darnach der Bau der großen Loggia nach einem Beschlusse der Signoria und der Gemeinde auf den zur Zeit des Herzogs von Athen errichteten Grundmauern begonnen (V. dell' Orcagna I, 602).

Villani

begonnen; in sie bezog man zwei Pfeiler und zwei Bogen des Ponte Rubaconte auf der Südseite des Arno ein und ließ jene gerade bis zum Ponte vecchio gehen. Eine Parallelmauer wurde auf der anderen Seite geführt. Dadurch erhielt der Arno ein gerades Bett in der Stadt und besonders gegen S. Niccolò wurde Boden gewonnen (l. c. XII, c. 115).

Am 3. September 1356 beschlossen die Prioren, eine große Loggia für die Gemeinde an der Via di Vacchereccia zu errichten, und ließen sofort den Palast und den Wachtturm der Münze gegenüber dem Palazzo de' Priori niederreißen. Nachdem das geschehen war und man die Häuser bis zum Chiasso de' Baroncigli und de' Rangi abgeschätzt hatte, erhob sich ein allgemeiner Widerstand gegen die Erbauung der Loggia und der Plan blieb unausgeführt (M. Villani l. VII, c. 36).

Vasari	Villani
42. Die Compagnia d' Orsanmichele, der durch das große Sterben in der Pestepidemie von 1348 außerordentlich viele Erbschaften zugefallen sind, beschließt, sie zur Errichtung des Tabernakels zu verwenden (l. c. I, 605).	M. Villani l. I, c. VI, erwähnt die Ansammlung eines großen Vermögens bei der Compagnia di Madonna S. Maria d' Orto San Michele infolge der Pest von 1348, spricht aber nur von der Verschleuderung desselben durch den Ausschuß.
43. Gründung der Certosa bei Florenz durch Niccolò Acciaiuoli; feierliche Beisetzung seines im Königreich Neapel verstorbenen Sohnes Lorenzo in der Certosa (l. c. I, 608).	Niccolò Acciaiuoli läßt die Leiche seines in Neapel verstorbenen Sohnes Lorenzo nach Florenz übertragen und mit außerordentlichem Pompe in dem von ihm gegründeten Kloster der Certosa bei Florenz bestatten (M. Villani, l. III, c. 59.)
44. Im Jahre 1343, am 2. Juli, als der Herzog von Athen verjagt worden war, wurde Giottino durch die zwölf Reformatoren des Staates und durch die Bitten des Herrn Agnolo Acciaiuoli, eines damals sehr angesehenen Bürgers, der viel Einfluß auf ihn hatte, gezwungen, den genannten Herzog und seine Helfershelfer, als Cerritieri Visdomini, M. Meliadusso, seinen Konservator, und M. Rinieri da S. Gimignano, alle mit Verbrechermützen auf dem Haupte, im Turme des Palazzo del Podestà zu malen. Folgt die Beschreibung (V. di Giottino I, 625 f.).	Der Aufstand gegen den Herzog von Athen brach am 26. Juli 1343 aus (l. c. XII, c. 16). Der Dominikaner Bischof Acciaiuoli stand an der Spitze der einen Verschwörung gegen den Herzog und hatte Einfluß auf die Regelung der Verfassung nach dessen Vertreibung (l. c. l. XII, c. 15 und 17). Am 11. Dezember wurde von den magistrati del popolo der Beschluß gefaßt, den Herzog von Athen samt M. Cerritieri Visdomini, M. Meliadusso, seinem Konservator, und M. Rinieri da S. Gimignano im Turm des Pal. del Podestà zu ihrer Schmach und Schande malen zu lassen (l. c. l. XII, c. 33).
45. Da die Marmorbedeckung von S. Giovanni schadhaft ge-	Im Jahre 1346 begann man die Marmorbedeckung und das

Vasari	Villani
worden war und die eindringende Nässe die Mosaiken im Innern zu zerstören begann, erneute Agnolo Gaddi im Auftrage der Konsuln der Arte de' Mercatanti im Jahre 1346 die Marmorplatten, fügte sie sorgfältig zusammen, restaurierte die Mosaiken und brachte das Marmorgesimse unterhalb des Daches an. Unter seiner Leitung wurde auch der Saal im Palazzo del Podestà zum Schutze gegen Feuersgefahr eingewölbt und die Zinnen des Palastes aufgesetzt (V. di Agnolo Gaddi I, 638 f.).	Gesimse an S. Giovanni schöner, als es früher war, wiederherzustellen, weil das eindringende Wasser die Mosaikmalereien im Innern der Kirche beschädigt hatte. Im Jahre 1546 wurde der Palast des Podestà hinter der Badia und S. Appollinare mit Zinnen versehen und seine obere Bedeckung eingewölbt, damit sie nicht wie früher verbrennen könne (Giov. Villani l. XII, c. 45).
46. Die Kirche San Romolo, die nebst vielen Häusern der Verbreiterung der Piazza de' Signori zum Opfer gefallen war, wird nach Plänen des Agnolo Gaddi wieder aufgebaut (l. c. I, 641).	Die Kirche von S. Romolo auf der Piazza de' Priori wurde am 20. November 1356 niedergelegt, weil sie den Verkehr hinderte, und über Anordnung der Prioren mit geänderter Achse größer und schöner wieder aufgebaut (Matteo Villani l. VII, c. 36).

2. Auf Grund dieser Tabelle können wir Vasaris Verfahren in der Textbenützung im einzelnen verfolgen und wenden uns zuerst den Attributionen zu. In vier Fällen übernahm sie Vasari aus der ersten Auflage: bei dem Dom (Arnolfo), Campanile (Giotto), der Tür von S. Giovanni (A. Pisano), den Spottbildern auf den Herzog von Athen und seine Spießgesellen (Giottino). Die übrigen verteilen sich auf folgende Künstler:

Lapo: Ponte alla Carraria (Nr. 2), Ponte Rubaconte (3), Palazzo del Podestà (4), Grabmal Friedrichs II. in Palermo (5).

Arnolfo: Letzter Mauerring (6), Orsanmichele (6), Stützmauer bei S. Giorgio (7), Loggia und Piazza de' Priori (8), Umbau der Badia (8), S. Croce (9), Marmorbekleidung von S.

Giovanni (10), Castel S. Giovanni und Castel Franco (11), Dom (12), Palazzo de' Priori (13).

Niccola Pisano: Bauten in Unteritalien (15), Zerstörung der Torre del Guardamorto (16), Gedächtniskirche in Tagliacozzo (20).

Gaddo Gaddi: Mosaiken in S. Giovanni in Laterano (24).

Agostino und Agnolo: Rocca von Bologna (30), Poregulierung (31).

A. Pisano: Castell Scarperia (34), Mauerbau (35), Umbau des Palazzo vecchio und Regulierung der Piazza de'Signori (30).

Neroccio: Gerüst für die große Glocke im Palaste (37).

Taddeo Gaddi: Fortsetzung von Orsanmichele (39), Ponte vecchio (40), Ponte a S. Trinità (40), Stützmauer von S. Giorgio (40).

Orcagna: Loggia de' Priori und Zecca (41).

Agnolo Gaddi: Restauration von S. Giovanni (45), Einwölbung des Saales im Palazzo del Podestà (45), S. Romolo (46).

Von diesen Zuschreibungen läßt sich nur eine einzige, die von S. Croce an Arnolfo noch heute rechtfertigen. Die anderen sind vollständig willkürlich, was schon daraus hervorgeht, daß Vasari auch Werke taufte, die zu seiner Zeit gar nicht mehr existierten wie das Kastell von Bologna oder die er nicht kannte, wie die meisten Bauten aus Unteritalien.

Die Attributionen erfolgten wie es scheint, hauptsächlich nach zwei Kriterien: der Chronologie und stilistischen Merkmalen. Die Florentiner Bauten, die Villani bis 1250 erwähnt, werden dem Lapo, die außerflorentinischen dem Niccola Pisano zugeteilt. In dem Zeitraum von 1250 bis 1300 ist in Florenz Arnolfo tätig. Giovanni Pisano gilt als der Architekt und Plastiker der Gotik; die letztere Rolle teilt er mit den Sienesen. Die Zuschreibung der Loggia de' Lanzi ließ sich auf eine Ähnlichkeit mit der Architektur des Tabernakels stützen. Damit sind aber die Gründe, die man für Vasaris Taufen anführen könnte, erschöpft und es bleibt nichts übrig als anzunehmen, daß er sie in den meisten Fällen nach Gutdünken erfunden hat. Merkwürdig ist nur die Willkür, mit der er im einzelnen verfährt. Er schreibt durchaus nicht Arbeiten, die Villani in demselben Kapitel nennt, einem Künstler zu; in dem Zeitraum von Giottos Tod bis etwa 1360 teilen sich Taddeo Gaddi, Or-

cagna, A. Pisano und Agnolo Gaddi in die wechselnden Aufträge. Zuweilen motiviert er, warum der eine oder der andere Meister herangezogen wird. So entwirft A. Pisano das Castell Scarperia, weil Arnolfo tot und Giotto in Mailand abwesend ist (Nr. 34); nach Villani fällt dieses Faktum in das Jahr 1306. Im Jahre 1333 muß Taddeo Gaddi den Bau des Ponte vecchio leiten, weil Giotto noch immer nicht aus Mailand zurückgekehrt ist (Nr. 40). Der Herzog von Athen verwendet A. Pisano und nicht Taddeo Gaddi, weil jener nicht aus Florenz stammt (Nr. 36). Auf die übrigen pragmatischen Ergänzungen Vasaris braucht hier weiter nicht hingewiesen zu werden, da sie gerade in den Partien, die uns beschäftigen, wohl heute allgemein als solche erkannt werden. Doch ist es begreiflich, daß man in einer Zeit, in der man gegen die Viten weniger kritisch gestimmt war als heute, Behauptungen wie die, daß die Signorie eine Menge von Plänen für die Loggia machen ließ (Nr. 41) oder daß sich Taddeo bei der Fortsetzung von Orsanmichele an den Plan Arnolfos hielt (Nr. 39), Glauben beimaß.

3. Bei einer Reihe von Bauten knüpft Vasari nur an ein Datum oder eine Tatsache, die Villani berichtet, an. Ab und zu konnten Inschriften oder Wappen die Verbindung wenigstens als möglich erscheinen lassen (Nr. 21), meist erfolgt sie willkürlich. Wenn Villani von der Zerstörung eines Werkes durch Überschwemmung oder Brand spricht, so läßt Vasari einen seiner Meister das Zerstörte aufbauen; die Chronologie gerät dabei schon dadurch in Verwirrung, daß er das Datum der Zerstörung für die Restauration nimmt. Aber häufig bietet Villani nicht einmal einen Anhaltspunkt für die Rückschlüsse. Ob sich Vasari, wenn er die Gründung von S. Trinità und des Nonnenklosters bei Porta a Faenza in Florenz oder die Erweiterung des Domes von Volterra mit der Unterwerfung dieser Stadt durch die Florentiner, oder die Erbauung der Dominikanerkirche in Viterbo mit der Anwesenheit Papst Clemens' IV. im Jahre 1267 zusammen bringt, auf irgendeine mündliche Überlieferung stützen konnte, erscheint höchst zweifelhaft, namentlich dann, wenn man die willkürliche Art betrachtet, nach der er auch sonst mit den Angaben des Historikers umspringt.

4. Häufig verändert oder erweitert Vasari seine Vorlage.

Von den Beschreibungen und technischen Bemerkungen, die er bei Gelegenheit der. Besprechung der Fundamente des Domes von Florenz oder der Dachkonstruktion von S. Croce macht, sehe ich hier ab. Zuweilen besteht die Veränderung nur darin, daß der Bericht breitgetreten (Nr. 16) oder auf ein anderes Interesse zugespitzt wird (Nr. 30). Dann kommen sachliche Zusätze vor, die Vasari aus eigener Kenntnis des betreffenden Werkes (Nr. 8, 10, 32, 45) nimmt; ab und zu hält er sich an eine Villani ergänzende (Nr. 1) oder direkt zuwiderlaufende Tradition (Nr. 42, Motiv der Gründung von Orsanmichele); selten ist man versucht, neben ihm andere schriftliche Quellen anzunehmen (Festung, die der Herzog von Athen in S. Giorgio plant, Nr. 36). Veränderungen durch Zusammenziehungen oder in einzelnen Bestimmungen aus Flüchtigkeit sind nicht selten (z. B. Nr. 1, 15, 22, 40); besonders schlimm ergeht es den Tagesdaten, die Vasari aufgenommen hat (Nr. 28, 41). Stillschweigende und ausdrückliche Schnitzer in der Übernahme der Jahreszahlen gehören auch hier zu den gewöhnlichsten Fehlern des Aretiners (Nr. 11, 13—15, 18, 19, 15, 24, 37, 40).

b) Andere florentinische Lokalgeschichten.

Neben den Historien der beiden Villani hat Vasari für einzelne Episoden verschiedene Quellen benützt: für die Geschichte der Erbauung von S. Maria Novella eine Chronik im Besitze der Dominikaner dieser Kirche (I, 352), für das genaue Datum von Fra Bartolommeos Eintritt in den Orden Aufzeichnungen im Kloster S. Domenico in Prato, für die Aufzählung der Bauten Cosimos des älteren eine Stelle aus Macchiavells florentinischer Geschichte. Für die politischen Ereignisse, auf die er gelegentlich anspielt, läßt sich eine bestimmte Quelle nicht mit Sicherheit namhaft machen; ebenso hat sich die Vorlage für ein paar Nachrichten im Leben des Arnolfo und des Giovanni Pisano, die mitten unter den Entlehnungen aus Giovanni Villani stehen, nicht auffinden lassen.

Erläuterungen.

1. Chronik von S. M. Novella.

Vasari bringt die Gründungsgeschichte von S. M. Novella, weil von ihr in dem »alten Büchlein« die Rede ist, aus dem

er das wenige, was er über G. Gaddi berichtet, genommen hat. Zwei Seiten später bemerkt er, nachdem er von den Niederlassungen der Dominikaner in Florenz, von der Grundsteinlegung der Kirche, dem Fortgang des Baues und den Spenden dafür, von Fra Giovanni und Fra Ristoro erzählt hat, über alles das und vieles andere handle eine cronaca dell' edificazione di detta chiesa, la quale è appresso i Padri di S. M. Novella und auch Gio. Villani. Aus den Historien des letzteren sind, wie wir gesehen haben, die beiden Stellen über die Grundsteinlegung der Kirche und den Zusammenbruch des Ponte alla Carraia und di S. Trinità im J. 1369 (Vas. hat 1364) geschöpft (s. die Tabelle Nr. 25 u. 26). Es entsteht nun die Frage: Wird mit dem libretto antico und der cronaca dieselbe Vorlage bezeichnet? Wie hängt jenes mit Vasaris Nachrichten über Gaddo Gaddi zusammen?

In der ersten Auflage berichtet Vasari von dem letzteren folgende Tatsachen:

1. seine Freundschaft und Studiengemeinschaft mit Cimabue und A. Tafi.

2. *a*) Arbeiten: Unterstützung Tafis bei den Mosaiken von S. Giovanni;

b) selbständig ebenda die Propheten unter den Fresken, ferner das Mosaik mit der Krönung der Maria oberhalb des Hauptportals von S. M. del Fiore.

Für 1 und 2 *b*) bildet jene mit dem Magliabecchianus gemeinsame Quelle, die wir hypothetisch als primo testo bezeichnen, die Vorlage. Die unter 2 *a*) genannten Werke hat Vasari auf eigene Faust und, was das Mosaik im Dom betrifft, bestimmt falsch zugeschrieben. Kommt das libretto antico schon für die erste Auflage in Betracht, so kann es nur die oben unter Nr. 1 und 2 *a*) angeführten Nachrichten enthalten haben, und gehört in die Familie der Billis Buch verwandten Texte.[1]) Nach Vasaris Angabe müßte es ferner eine Notiz über die Erbauung von S. M. Novella enthalten haben. Diese braucht keineswegs den Stoff zu Vasaris Bericht über diesen Gegenstand geliefert zu haben, sondern war vielleicht nur ein Auszug aus

[1]) Ob es mit der Vasari und dem Magl. gemeinsamen Vorlage identisch ist, kann natürlich nicht einmal vermutet werden.

Villani. In der ersten Auflage, in der überhaupt die Architekturgeschichte des Trecento keine Berücksichtigung fand, hat er sie übergangen; bei der Revision veranlaßte sie ihn, der Sache nachzugehen, er wandte sich an die Mönche von S. M. Novella und erhielt von ihnen den Auszug aus einer Klosterchronik, den er dann mit dem, was er mündlich erfuhr und aus Villani und den Inschriften wußte, zu einer geschickten Erzählung vereinigte.

Diese Erklärung, nach der das libretto und die cronaca voneinander verschieden sind, scheint mir die größte Wahrscheinlichkeit zu besitzen. Denn bezieht man das libretto auf die Zusätze der zweiten Ausgabe, dann ist man wirklich in Verlegenheit, was man mit ihm in Zusammenhang bringen soll. Daß irgend jemand vor Vasari den Katalog der Arbeiten Gaddos in Rom, Arezzo, Pisa und Florenz so wie Vasari zusammengestellt haben sollte, ist höchst unwahrscheinlich. Zwei sind ihm mit Unrecht zugeteilt, die anderen teils verloren, teils unkontrollierbar (Mosaiken in S. M. Maggiore zu Rom). Eine einzige Stelle in den Nachträgen deutet auf eine Schriftquelle: si legge anco che ne fece due (sc. tavolette di musaico, wie die im Baptisterium von S. Giovanni zu Florenz, die nichts mit ihm zu tun haben) per il re Ruberto; ma non se ne sa altro. Ob dieser Satz in dem Büchlein gestanden ist, oder woher er sonst stammt, kann heute nicht mehr konstatiert werden. Es fehlen uns mithin alle Mittel, um es in den Zusätzen der zweiten Ausgabe zu erkennen.

Die Nachrichten über Gründung und Bau von S. M. Novella sind an sich nicht ohne Fehler. Über die eigentliche Baugeschichte sagt Vasari sehr wenig; die ersten Niederlassungen der Dominikaner in Florenz gibt er im ganzen richtig an.[1]) Unter den Baumeistern befinden sich allerdings Fra Giovanni und Fra Ristoro da Campi; aber ersterer stammte gleichfalls aus Campi und nicht aus Florenz und stellte die Carraiabrücke nach der Überschwemmung vom 1. November 1333 und nicht nach der vom J. 1269 her, wie Vasari will, der ihn

---

[1]) cf. VS I, 350 f. und Marchese, Memorie I, 61 ff. Unrichtig ist nur, daß die Mönche am 31. Oktober 1221 die Grundstücke, auf denen sich später die Kirche erhob, zu bewohnen begannen; die Zessionsurkunde ist vom 12. November dieses Jahres datiert; am 20. erst ergriffen sie Besitz. Marchese l. c. 63.

möglicherweise mit Fra Sisto verwechselt hat (Marchese I, 80 n. 1 u. 187 n. 2). Welche von den verschiedenen Klosterchroniken von S. M. Novella ihm vorgelegen hat, bleibt noch zu untersuchen.

2. Chroniken von S. Domenico in Prato und S. Marco in Florenz.

Aus der Chronik von S. Domenico in Prato stammt nur die eine Nachricht, daß Fra Bartolommeo am 26. Juli 1500 in das genannte Kloster eintrat.[1]) Der Wortlaut des Originals, das zu Vasaris Zeit nur mehr aus Fragmenten bestand, ist uns in einer Notiz eines gewissen Alessandro Guardini erhalten (Marchese II, 31 n. 2, nach Guasti, Bibliografia Pratese 115), aus der hervorgeht, daß Vasari die Angabe über Fra Bartolommeos Geburtsort auf Grund jener chronikalischen Eintragung berichtigen konnte.

Auf eine ähnliche, von ihm nicht angeführte Quelle muß auch die Baugeschichte von S. Marco, die sich über die Reihenfolge der Errichtung der einzelnen Bauteile, die Streitigkeiten zwischen den Dominikanern und Silvestrinern über den Besitz des Klosters und Patronatsverhältnisse in zuverlässiger Weise verbreitet, zurückgehen, sei es, daß sie der Autor selbst eingesehen hat, sei es, daß man ihm ihren Inhalt mündlich mitgeteilt hat. (VS II, 440; V. del Michelozzo.)

3. Macchiavelli.

Macchiavell kommt im 7. Buche seiner Istorie fiorentine bei der Charakteristik Cosimos auf dessen Bautätigkeit zu sprechen. Obwohl er die einzelnen Werke nur anführt, ohne sie zu beschreiben, und Vasari, gerade was diese Dinge betrifft, sich selbständig informiert hat, so benützt er doch jene Aufzählung im Leben Michelozzos (VS II, 442) als eine Art Leitfaden und macht Michelozzo zum künstlerischen Urheber aller der von Macchiavell genannten Werke. Vasari beschreibt folgende Werke: Das Kloster S. Marco (Baugeschichte nach

---

[1]) Auch hier ging es nicht ohne Konfusion ab. Die Chronik berichtet, daß Fra Bartolommeo am 26. Juli 1500 eintrat und ein Jahr später Profeß ablegte. Vasari sagt: Baccio andatosene a Prato si fece frate in S. Domenico ... in quello stesso convento dove si fece frate. Ob hier mehrere Worte während des Druckes ausgefallen sind oder ob die Entgleisung auf Vasaris Schuldkonto kommt, bleibe dahingestellt. (VS VI, 180.)

besonderen Quellen), das Noviziat in S. Croce, den Palast in Cafaggiuolo, das Franziskanerkloster il Bosco a' frati in dessen Nähe, Bauten in Trebbio und an der Villa von Careggi, Palast in Fiesole, Kloster und Kirche von S. Girolamo in Fiesole, Pilgerhospiz in Jerusalem. Macchiavelli hat folgende Reihe: Kloster und Kirche von S. Marco, S. Lorenzo (bei Vasari im Leben des Brunellesco behandelt) und S. Verdiana (von Vasari ausgelassen), S. Girolamo (Macch.: ne' monti di Fiesole, Vas.: quasi nella cima di quel monte), Badia von Fiesole und das Franziskanerkloster in Mugello, die Kapellen in S. Croce, den Servi (Michelozzo und Pagno), den Angeli (von Vasari ausgelassen) und in S. Miniato (letztere schrieb Vas. nach den Impresen dem Piero di Cosimo zu), die Paläste in der Stadt, in Careggi, Fiesole; Cafaggiuolo und Trebbio; Pilgerhospiz in Jerusalem.

4. Nicht auffindbare Quellen.

5. Im Leben Arnolfos zählt Vasari als Arbeiten Lapos aus dem Jahre 1221 auf: die Entwürfe zu den Kirchen S. Salvadore del Vescovado und S. Michele a Piazza Padella in Florenz, zu der Kanalisierung der Stadt und der Erhöhung des Platzes von S. Giovanni (VS I, 282). Knapp vorher schildert er den Bau der Carraiabrücke und gleich darauf den des Ponte Rubaconte nach Villani. Dem Giovanni Pisano schreibt er nebst anderem die Errichtung der Mühlen am Arno zu, die von S. Gregorio bei der Piazza de' Mozzi gebaut wurden.[1]) Woher diese Nachrichten stammen, vermag ich nicht anzugeben. Auch die Quelle für die öfter vorkommenden lakonischen Anspielungen auf politische Ereignisse, die indirekt zur Datierung von biographischen Momenten oder Kunstwerken

[1]) Ich möchte hier nur darauf hinweisen, daß es nicht ganz unmöglich ist, daß Vasari eine Stelle bei G. Villani mißverstanden hat. Der Ausdruck per adoperarsi insieme con altri all' opera delle mulina d'Arno che si facevano da San Gregorio appresso la piazza de' Mozzi, ist in sprachlicher Beziehung mindestens befremdlich. Villani erzählt über die Anwesenheit des Papstes Gregor X. im J. 1272: quel dì fondò il Papa la chiesa di San Gregorio in capo del ponte Rubaconte et per suo nome così la intitolò, la quale feciono fare quelli della casa de Mozi i quali erano mercatanti della chiesa et del Papa... e ne' lor palagi in capo del ponte di la da Arno habitò il detto Papa, mentre sogiornò in Firenze (l. VII, c. 43).

benützt werden,[1]) kann ich nicht nennen. Für die älteste Zeit scheint Villani, später Lionardo Bruni oder Macchiavell verwendet worden zu sein.

c) *Sienesische und venezianische Chronisten.*

Ähnlich wie die Historien des Giovanni Villani für Florenz hat Vasari für die Baugeschichte von Siena und Venedig im XIV. Jahrh. annalistische Aufzeichnungen benützt; doch ist es mir nicht geglückt, die Vorlagen für alle hiehergehörigen Stellen aufzufinden. Da keine der sienesischen Chroniken und keine Darstellung der Stadtgeschichte zu Vasaris Zeit gedruckt worden war, so muß er seine Kenntnisse aus Manuskripten geschöpft haben. Ein Teil seiner Nachrichten stammt entweder aus der Chronik des Andrea Dei oder geht wenigstens mittelbar auf sie zurück. Für die venezianischen Nachrichten hat er sich an Navagero und Sanudo gehalten. Die Auswahl und die Zuschreibung der einzelnen Arbeiten an bestimmte Meister sind auch hier meist ganz willkürlich.

Erläuterungen.

1. Auf die Chronik des Andrea Dei (Muratori, SS. RR. Ital. XV) lassen sich folgende Stellen zurückführen:

Vasari	Chronik
1. I, 431 (Agostino und Agnolo) non passò molto tempo che reggendo in Siena i Nove fece Agostino il disegno del loro palazzo in Malborghetto; che fu l' anno 1308.	p. 43: 1298 Misser Ugolino da Correggia fu Podestà in Calen. di Luglio. In questo anno si cominciò a fare il Palazzo del Comune grande. 1298 Misser Tuttolmanno da Bergamo fu Podestà in Calend. di Gennaro. E in questo tempo fornissi il Palazzo del Comune. p. 46: 1310 E a di 20. d'Agosto anno

[1]) Tod des Pier Saccone (I, 658), Unruhen von Arezzo (im J. 1384) (I, 689), Unruhen von Pisa infolge der Ermordung des Pietro Gambacorti durch die Lanfranchi (I, 691), Ermordung des Biroldo von Perugia (II, 39), Vertreibung der Erben des Pier Saccone (II, 137) u. a.

Vasari	Chronik
	detto tornò l'Ofizio de' Nove di prima a stare nel Palazzo del Comune; e nel detto mese si cominciò a fare il Prato da la Porta a Camollia. In demselben Jahre wird die Tafel des Duccio am 9. Januar aufgestellt; sie kostet über 3000 Goldgulden und viele Jahre Arbeitszeit; p. 47.
2. I, 432—433. (Nach dem Tode des Gio. Pisano werden beide architetti del pubblico): onde poi, l'anno 1317, fu fatta per loro ordine la facciata del Duomo, che è volta a settentrione. Il medesimo anno (1326) fu cominciato, col disegno degli stessi Agostino ed Agnolo la chiesa e convento di San Francesco intervenendovi il cardinale di Gaeta, legato apostolico.	p. 60: 1317 E in qu^0 amo si cominciò a cresciare il Duomo. p. 74 f.: 1326 E in questo tempo a dì primo di Marzo 1326 Misser Gio. Gaetano delli Orsini Cardinale e Legato per la chiesa di Roma in Toscana, gionse a Siena detto dì e stette alquanti dì, e partissi e andò verso Roma. E in questo tempo a dì 12. di Marzo el dì di S. Gregorio si fondò la chiesa nuova di S. Franceschо e a ciò fare vi fu il detto Cardinale e Legato e sette Vescovi in sua compagnia.
3. I, 438. Essendo poi tornati a Siena l'anno 1338, fu fatta con ordine e disegno loro la chiesa nuova di Santa Maria, appresso al Duomo vecchio verso piazza Manetti.	p. 98: 1338 E a dì 2 di Febraro anno detto si cominciò a murare la Chiesa nuova del Duomo Santa Maria verso la Piazza Manetti, a fuvi il Vescovo di Massa a sacrarla; che era detto Fra Galgano Balsetti de' Frati Predicatori.
4. I, 438. Die Sieneser, befriedigt von den bisherigen	p. 106: 1342 E in questo tempo del mese

Vasari

Werken, beschlossen: cioè di fare una fontana pubblica in su la piazza principale dirimpetto al Palagio della Signoria. Perchè datone cura ad Agostino ed Agnolo, eglino condussono per canali di piombo e di terra, ancor che molto difficile fusse, l' acqua di quella fonte: laquale cominciò a gettare l'anno 1343 a dì primo di giugno, con molto piacere e contento di tutta la città.

Nel medesimo tempo si fece la sala del consiglio maggiore nel Pal. del Pubblico.

I, 439. E così fu, con ordine e col disegno dei medesimi condotta al suo fine la torre del detto palazzo l' anno 1344; e postovi sopra due campane grandi, delle quali una ebbono da Grosseto e l'altra fu fatta in Siena.

5. I, 657. Dicono a Siena che Duccio diede, l'anno 1348, il disegno della cappella, che è in piazza nella facciata de Palazzo principale.

Chronik

di Giugno 1343 a dì primo di Giugno, che fu la mattina di Pascua Rosada, l'acqua della Fonte del Campo venne primieramente nella detta Fonte; e per la detta cagione si fece tanta allegrezza in Siena, e tanti balli, e tanti luminari innanzi forse per otto dì che la venisse, che sarebbe incredibile a dire etc.

E nel d° tempo e mese di Giugno essendo fornito el Palazzo a capo la prigione per fare li Consigli, a dì 14 del detto mese si fece el primo consiglio della Campana nel detto Palazzo nuovo a capo la prigione del Comune.

p. 112: 1344

E in questo tempo a dì 18 di Dicembre la campana che venne da Grosseto, si pose in su la Torre del Palazzo del Comune, nuovamente fatta e compita la detta Torre, che fu tenuta una delle più belle Torri, che si trovi in Italia . . . .

E nel detto tempo a dì 2 di Febraro fu compita la Campana grossa del Comune e posta in su la Torre nuova del Comune

p. 124: 1348

E in questo anno per certo Miracolo che la nostra Donna Vergine Maria fece, si cominciò la Cappella del Campo

Vasari	Chronik
	sotto la Torre, e la Chiesa di S. Maria delle Grazie in Camollia, e la chiesa di Santo Nofrio a lato a Santo Andrea in Camollia e molti altri Oratorj e Luoghi devoti nella nostra Città di Siena.
I, 304. Als Niccola Pisano die Kanzel von Siena verfertigt, ist Guglielmo Mariscotti Pretore.	Mariscotti ist erst im Jahre 1268 Podestà von Siena. (p. 35.)

Die Stellen stimmen nicht überall genau überein. Vasari ist kürzer als die Chronik, mißversteht sie (Kardinal von Gaeta statt Kardinal Gaetano Orsini, Nr. 2) und läßt ihre genaue Datierung meist aus oder verfälscht sie (Nr. 1). Doch ist der Zusammenhang in mehreren Fällen so eng (Nr. 2, 3, 4, 5), daß man an eine unmittelbare Entlehnung denken darf. Daß Vasari nicht selbst auf die Chronik verfallen ist, sondern daß ihn jemand auf sie mindestens verwiesen hat, scheint mir sicher. Von seinen Freunden befaßte sich besonders Borghini mit der Geschichte Toscanas im Mittelalter. Doch spricht er in seinen Discorsi sehr selten von Siena. Dafür stand Vasari mit einem sienesischen Künstler in Verbindung, den er mehrmals nennt. Es ist der Goldschmied Giuliano di Niccolò Morelli, der ihm auch den Traktat Cenninis lieh; er kann ihm auch die Stellen aus den sienesischen Chroniken verschafft haben.

2. Aus bisher unbekannten sienesischen Quellen stammen die folgenden Nachrichten:

a) 1190: die Vorfahren des Agostino und Agnolo führen die Fontebranda auf (I, 430);

b) 1191: dieselben bauen die Dogana in Siena (ebenda);

c) 1284: Giovanni Pisano entwirft und beginnt die Fassade des Domes (ebenda);

d) 1321—1326: Agostino und Agnolo führen die Porta Romana, früher Porta San Marino genannt auf und restaurieren die Porta a Tufi, die vorher Porta di Sant' Agata all' Arco hieß (I, 432 f.).

3. Vasari	Venezianische Chroniken
I, 235. S. Giorgio von Gio. Morosini 978 erbaut.	Storia Veneziana scritta da Andrea Navagiero (Muratori, XXIII, 956). Unter dem Tribun Memmo, 979 zum Dogen erwählt. Dem Gio. Moro wird die Kirche S. Giorgio Maggiore, die ehemals Kapelle des Dogen war, mit allen ihren Lagunensümpfen (paludi) zugestanden. Derselbe ließ hier ein Kloster bauen, in das er Benediktiner setzte. Ebenso Sanudo (Muratori XXII, 465), der die Verleihung in das 4. Jahr des Tribunen Memmo setzt.
Beginn des Baues von S. Marco unter Justiniano e Giovanni Particiaco bei S. Teodosio.	Die Geschichte, wie der Körper des heil. Marcus nach Venedig kam, wie er an Stelle des heil. Theodorus zum Stadtheiligen erhoben wurde, bei Navagiero (Muratori, XXIII, 944 f.). Die Gründung wird sowohl von Giustiniano als von Gio. Badoer erzählt, in dem Abschnitt über den letzteren auf 803 verlegt. Die Kirche wurde auf dem Grunde der Nonnen von S. Zaccaria erbaut. Bei Sanudo (Muratori XXII, 452 f.), nach Andrea Dandolo. Hier heißen die Dogen Giustiniano Particiacio und Giov. P., Jahreszahl fehlt Die Kirche gegründet in capo di Broglio, dov'era quella di San Teodoro. Giustiniano verordnet testamentarisch, daß die Kirche voll-

Vasari	Venezianische Chroniken
	endet wird. Unter Giovanni wurde sie angefangen.
Nach vielen Bränden vollendet alla maniera greca 973 unter Domenico Selvo.	Sanudo, l. c. 477, läßt den Dogen Domenico Silvio die Kirche vollenden: il primo che cominciasse a farla lavorare di Mosaico alla Greca, com'è al presente . . . . . Domenico Silvio nach der Tafel vor Sanudo 1071—84. Ausführlich und mit Vasari mehr übereinstimmend Navagiero, l. c. 961. Unter diesem Dogen wurde die Marcuskirche und die von S. Teodoro zerstört, um eine große und prächtige Kirche zu Ehren des heil. Marcus zu erbauen. Marmor holte man von Aquileja, Ravenna und Konstantinopel.
I, 236. Fortsetzung des Baues bis zum Ducate des Piero Polani.	Bei Sanudo nichts vom Bau der Kirche. Bei ihm und Navagiero ist nur die Rede von dem monatlichen Zins, zu dem sich die Bewohner von Fano und Pola verpflichten.
I, 272. Erbauung des Campanile von S. Marco unter Dom. Morosini.	Bei Sanudo, p. 493, erwähnt: 1112 begonnen, unter diesem Dogen vollendet. Fehlt bei Navagiero.
I, 486. A. Pisano liefert den Entwurf zum Arsenal unter Piero Gradenigo.	Weder bei Sanudo noch bei Navagiero.

d) Paulus Diaconus.

Die Einleitung, welche die Lücke zwischen der antiken Kunst und ihrer Wiedergeburt mit Cimabue ausfüllen sollte, hat Vasari in der zweiten Auflage durch eine Aufzählung mittelalterlicher Denkmäler ergänzt, die teils den Verfall durch

das Eingreifen der Barbaren, teils die Vorbereitungen zu einer aufsteigenden Entwicklung illustrieren sollten. Nachdem er ein paar ravennatische Kirchen genannt hat, führt er eine Reihe von Klöstern und Palästen an, die langobardische Herrscher gestiftet haben, um über sie das Urteil zu fällen, sie seien sehr kostspielig, aber in einem ungemein häßlichen und unordentlichen Stile gebaut. Daß er über sie nicht auf Grund eigener Anschauung berichtet, geht schon daraus hervor, daß er über keines dieser Werke irgendeine Bemerkung fallen läßt, die sich auf dessen künstlerische Gestaltung bezöge. Er lernte sie aus der langobardischen Geschichte des Paulus Diaconus kennen, die im Urtext zuerst im Jahre 1514 gedruckt und deren italienische Übersetzung (von Domenichi) seit 1518 mehrmals aufgelegt worden war.

Erläuterung.

Die einzelnen Stellen mußte Vasari aus dem IV., V. und VI. Buche zusammensuchen.[1]) Auch hier ist die Frage aufzuwerfen, ob er sich selbst dieser Arbeit unterzogen hat.

Die Kirchengründungen des Desiderius, S. Piero Clivate nella diocesi milanese (!), S. Vincenzo in Mailand und S. Giulia in Brescia kommen bei Paulus Diaconus nicht vor.

e) *Gianozzo Manettis Leben Papst Nikolaus' V.*

Muratori, SS. RR. Ital. III, p. 2., 905 ff. aus dem Ms. in der Laurentiana herausgegeben.

Die Stellen, die Vasari benützt hat, 929—934 (VS III, 98 bis 102). Der Name des Bernardus 938 (atque illis omnibus Bernardum nostrum Florentinum peregregium latomorum Magistrum unum praeesse voluit, cui ceteri omnes .... juxta Pontificias dumtaxat designationes ad unguem obtemperarent. Nam cum eo solo omnia ad praedictam fabricam pertinentia

---

[1]) Die Stellen, die in Betracht kommen, sind folgende in der Reihenfolge, wie sie Vasari anführt: l. IV, c. 21 f., c. 48.; l. V, c. 33 u. 34.; l. VI, c. 17 u. 58. nach der Ausgabe der Hist. Langobard. in den Mon. Germ. (Scriptores rer. Langobard. ed. Waitz). Die Texte gegenüberzustellen, hat keinen Sinn, da Vasari nichts verändert hat.

communicabat. Wäre daher Rossellino die Quelle für Manetti?).

Vasari scheint eine Bearbeitung vorgelegen zu haben, die anfangs den Text frei übersetzt (Werke außerhalb Roms), dann aber stark kürzt und zusammenzieht. Es ist auch möglich, daß Vasari selbst diese Zusammenziehung besorgt hat. Manetti teilt die geplanten Unternehmungen in Rom in fünf Gruppen ein. Vasari läßt diese Einteilung aus, spricht aber dann am Ende von ihr: la quinta delle cinque cose che il medesimo aveva in idea di fare.

Im Anfang merkt man noch die Übersetzung des lateinischen Textes. Für die römischen Werke werden freie Paraphrasen untermischt mit Reflexionen (pag. 100 über den Vorteil, wenn die Leitung größerer Bauten in einer Hand vereinigt ist, über die Großartigkeit des Planes des päpstlichen Palastes etc.). Am schlechtesten ist St. Peter weggekommen. Vasari berichtet von den Einzelheiten des Planes, über die sich Manetti ausführlich verbreitet, gar nichts.

2. Kunsthistorische Schriften.

Der Anteil an dem Zuwachs an Nachrichten der zweiten Auflage, den die kunsthistorische Literatur geliefert hat, ist gegenüber der Masse von Stoff, der aus den Geschichtschreibern geflossen ist, klein. In den Kommentaren Ghibertis und in Billis Buch hat Vasari Nachlese gehalten, ohne aber auch jetzt alles aufzunehmen, was diese beiden Schriften bieten. Sonst sind die Traktate von Cennini und Filarete, ein lateinischer Brief des Giulio Campagnola an Leonico Tomeo und der 15. Abschnitt aus Scardeones Werk über die Altertümer Paduas benützt. Alle diese Werke betrachtete Vasari nur als Fundgrube für Künstlernamen und Werke; wo die letzteren fehlen, ergänzte er sie nach Gutdünken. Für den historischen Wert der Schriften Ghibertis oder Filaretes besaß er kein Verständnis; er tadelt das wohlberechtigte Selbstbewußtsein des ersteren und macht sich über die phantastischen Pläne des letzteren lustig. Daß er in der Verwendung der einzelnen Nachrichten mit der gewohnten Willkür und Flüchtigkeit verfahren ist, braucht kaum mehr besonders bemerkt zu werden.

Erläuterungen.

1. Ghiberti und Billi.[1])

2. Cenninis Traktat wird von Vasari an drei Stellen der Viten zitiert. Im Leben des Agnolo Gaddi (I, 644) führt er den Autor als dessen Schüler ein, gibt den Inhalt der Schrift im allgemeinen an und schreibt die Stelle aus dem ersten Kapitel wörtlich ab, in der Cennini von seinem Lehrer, von Taddeo Gaddi und Giotto spricht. Auf die letztere bezieht er sich noch einmal (V. di Taddeo Gaddi I, 571). Im Leben des Dello (II, 150) verweist er bei der Besprechung der Technik der Cassonemalereien auf Cenninis Vorschriften,[2]) ohne sich weiter mit ihnen zu befassen. Vasari benützte ein Exemplar des Traktates, das der sienesische Goldschmied Giuliano Morelli, „ein ausgezeichneter Meister und Freund dieser Künste,“ besaß; aus seinen Bemerkungen geht hervor, daß er ihn selbst gesehen hat und sich nicht etwa auf Notizen anderer stützt.

3. Von Filaretes Trattato del Architettura befand sich die Handschrift, die der Verfasser dem Piero de' Medici im J. 1465 überreicht hatte, im Besitze des Herzogs Cosimo. Vasari blätterte sie flüchtig durch und erstattete darüber in dem Leben seines Autors Bericht. Er setzte sie in das Jahr 1464, weil in diesem Jahre Piero zur Regierung kam. Der Umstand, daß er nur 24 statt 25 Bücher nennt, und die Einteilung des Werkes in drei Abschnitte beweisen, daß er sich nicht sehr eingehend mit ihr befaßt hat. Obwohl er Filarete vorwirft, daß er, statt sich wenigstens um die Meister seiner Zeit zu kümmern, sich Mühe gegeben habe, arm zu erscheinen und für nicht sehr verständig gehalten zu werden, weil er etwas unternahm, was er nicht verstand, hat Vasari nicht einmal die wenigen historischen Notizen aus dem Traktate vollständig ausgehoben. An folgenden Stellen hat er ihn benützt:

1. Leben des Brunellesco II, 367: Die Beschreibung der Badia von Fiesole hat Vasari auf Veranlassung der konfusen Bemerkungen Filaretes (ed. Oettingen p. 675 ff.) neu gemacht, denen er nur entnahm, daß Cosimo de' Medici das Kloster dem D. Timoteo da Verona umbaute.

---

[1]) [Die hieher gehörige Übersicht war nicht mehr aufzufinden.]

[2]) Cap. 170 ed. Milanesi, p. 120.

2. *Ebenda* II, 385: Die Stelle über die Schüler Brunelleschis stammt aus dem 6. Buche Filaretes (p. 213 und 706). Die Texte lauten:

Vasari	Filarete ed. Oettingen (p. 706)
Furono ancora suoi discepoli Domenico del Lago di Lugano, Geremia da Cremona che lavorò di bronzo benissimo insieme con uno Schiavone che fece assai cose in Venezia, Simone che dopo aver fatto in Or San Michele per l'Arte degli Speziali quella madonna, morì a Vicovaro facendo un gran lavoro al conte di Tagliacozzo.	Venneci ancora Domenico del lagho di Logano, discepolo di Pippo di Ser Brunellescho. Vno Geremia da Cremona, il quale fece di bronzo certe cose benissimo. Uno di Schiauonia[?], il quale era bonissimo scultore. Vno Catelano[?]. Vn altro, Domenico di Capo d'Istria, saria uenuto, se non è che si morì a Vicouaro in uno lavoro, [che] faceva al conte Tagliacozzo.

3. *Leben des Michelozzo* II, 447 f. Filaretes weitschweifige Beschreibung des Banco Mediceo in Mailand (p. 679—86) hat Vasari stark gekürzt. Dabei ist folgender Lapsus passiert:

Vasari	Filarete ed. Oettingen (p. 680)
lo fece maggiore . . . che non era braccia ottanta sette e mezo dove prima era braccia ottantaquattro solamente.	Nè à guardato a spesa, perchè molto più che non era, delle braccia ben trenta, l'à cresciuta; sichè, mediante l'agiunta fatta, è in tutto braccia ottanta sette e mezzo.

4. *Leben des Filarete* II, 455—458: Die Beschreibung des Albergo dei poveri in Mailand ist aus dem XI. Buche Filaretes (p. 332—70) geschöpft und etwa auf ein Vierzigstel ihres Umfanges zusammengezogen. Daß Foppa den Portikus ausgemalt hat, ist ein selbständiger Zusatz Vasaris.

Den Dom von Bergamo kennt Vasari nur aus der Erwähung in der Widmung Filaretes an Piero de' Medici (p. 11) und hat die ausführliche Schilderung im XVI. Buche übersehen (p. 464 ff.).

5. *Ebenda* II, 462 f.: Daß Varrone, Niccolò und Pasquino da Montepulciano Schüler Filaretes waren, sagt dieser im VI. Buche (p. 212 f.); die Werke hat ihnen Vasari auf eigene Verantwortung zugeteilt.

6. *Leben des Alberti* II, 546: Filarete will zur Ausschmückung der Zitadelle von Sforzinda u. a. auch einen Florentiner Lucha,[1]) der in Mantua arbeitete, berufen (p. 212 und 706). Auf diese Stelle bezieht sich Vasari. Aber Filarete läßt Luca weder immerwährend in Mantua wohnen, noch ihn dort sterben, noch behauptet er, wozu er insbesondere von Vasari als Zeuge angerufen wird, daß von ihm die Familie de' Luchi abstamme.

7. *Leben des Paolo Romano* II, 649: Filarete nennt unter den Künstlern, die er zur Ausschmückung des Hochaltars im Dome zu Sforzinda auswählt, Niccolò della Guardia, Pagholo da Roma und Pietro Pagholo da Todi (l. IX, p. 298). Vasari läßt ihn sagen, daß Paolo Romano nicht nur Bildhauer, sondern auch Goldschmied war und die 12 silbernen Apostel in der päpstlichen Kapelle gemacht hatte, daß Niccolò und Pietro Paulo seine Schüler gewesen seien und die Grabmäler Pius' II. und III., sowie Medaillen geschaffen hätten.

8. *Leben der Pollajuoli*, III, 289: An der unter Nr. 7 zitierten Stelle führt Filarete noch Mazzingo aus Florenz, Maso del Finiguerra als Niellenschneider, Giuliano, genannt Facchino, sowie Giovanni Turini aus Siena an. Den zweiten kannte Vasari schon in der ersten Auflage; die anderen drei macht er zu seinen Schülern, ohne den Filarete zu zitieren.

Keine einzige Aussage Filaretes hat Vasari übernommen, ohne sie sachlich zu verändern. Zu den Irrtümern falscher oder flüchtiger Lesung (Nr. 2 u. 3) gesellen sich die willkürlichsten Zuteilungen von Werken (Nr. 1—5 u. 7) und die unbegründete Stiftung von Schulverhältnissen (Nr. 2, 7 u. 8). Es kann geschehen, daß er sich bei Dingen auf seinen Gewährsmann beruft, die er zwar selbst behauptet, von denen aber dieser auch nicht ein Wort erwähnt (Nr. 6).

Werden dann die so entstellten Notizen mit Nachrichten aus anderen Quellen, die auch nicht sorgsamer behandelt sind, so verknüpft, so entsteht ein unerträglicher Wirrwarr wie in dem Satze über den in Mantua beschäftigten Luca Fiorentino, der von einem in Florenz beschäftigten Salvestro Fancelli unter-

[1]) Dieser kann, unmöglich wie Oettingen p. 706 andeutet, mit dem Luca d'Agostino di Luca Coveri identisch sein, der am 11. Oktober 1469 in die Werkstatt des Neri di Bicci aufgenommen wurde (VS II, 89).

schieden wird, obwohl Vasari an einer früheren Stelle (II, 373) ganz richtig von Luca Fancelli gesprochen hatte, der Bauten Albertis sowohl in Florenz als Mantua ausführte.

4. Der kunsthistorische Brief, den der Paduaner Maler und Humanist Giulio Campagnola über die älteren Maler, die den Carrara, Herren von Padua, gedient haben, an den Philosophen Nic. Leonicus Timaeus schrieb und den Vasari an vier Stellen als Quelle zitiert, ist leider verloren gegangen. In seiner „Notiz“ verweist M. A. Michiel häufig auf Campagnola als seinen Gewährsmann. Da seine Hinweise mehrmals mit denen Vasaris zusammentreffen und von anderen hierher gehörigen literarischen Leistungen Campagnolas nichts bekannt ist, so kann man versuchen, den Inhalt des Briefes aus beiden Schriftstellern zu restituieren. Da es hier auf die Vergleichung des Wortlautes ankommt, gebe ich die wichtigsten Stellen in extenso:

Vasari	Campagnola-Michiel
1. Fu condotto da Donato a Padova, quando vi lavoró, e vi dipinse nell' entrata della casa de' Vitali di verde terra alcuni giganti che (secondo ho trovato in una lettera latina che scrive Girolamo Campagnola a M. Leonico Tomeo filosofo) sono tanto belli' che A. Mantegna ne faceva grandissimo conto (II, 214).	Uccello: 1. Alli Heremitani in casa delli Vitaliani: Li Giganti di chiaro e scuro furono de mano de Paulo Uccello Fiorentino, che li fece uno al giorno per prezio de ducato uno l'uno (Ausg. v. Frizzoni, p. 66).
2. Questi essendo gia grandicello fu condotto nella città, dove attese alla pittura sotto Jacopo Squarcione pittore padoano; il quale secondo che scrive in una sua epistola latina M. Girolamo Cam-	Mantegna: 2.

Vasari		Campagnola-Michiel
pagnola a M. Leonico Timeo filosofo Greco, nella quale gli da notizia d'alcuni pittori vecchi che servirono quei da Carrara, signori di Padova, il quale Jacopo se lo tirò in casa e poco appresso se lo fece figliuolo adottivo (III, 384 f.).		
2 *a*) Die Ausmalung der Cappella di S. Cristòfano in den Eremitani zu Padua übernimmt Squarcione und läßt sie von Niccolò Pizzolo und Andrea ausführen. Von Pizzolo: un Dio Padre che siede in mezzo ai Dottori della chiesa. Von Mantegna: die vier Evangelisten und nicht näher bezeichnete storie mit zahlreichen Bildnissen (III, 387—390).	Mantegna:	2 *a*) Padova, Eremitani, Cap. di S. Cristofano: La cappella a mandestra dell' altar maggiore fu dipinta, la faccia sinistra tutta da A. Mantegna. La faccia destra la parte di sotto dal ditto, la parte di sora parte da Ansuino da Forlì, e parte da Buono Ferrarese, ovver Bolognese: la Nostra Donna che va in cielo, con gli apostoli, driedo l'altar, con le figure inalto sotto la cupola da Niccolò Pizzolo Padoano, con gli Evangelisti con gli armari in prospettiva (p. 64 f.).
3. Un altro Dio padre nella Cappella di Urbano Perfetto (sic.) (III, 388). [Guariero: un altra cappelletta in casa Urbano Prefetto (III, 636).]	Pizzolo:	3. Padova, Cappella del Podestà: Fu dipinta da Ansuin da Furlì, da Fra Filippo e da Nicolò Pizzolo Padoano, segondo el Campagnola (p. 76).
4. Der Abschnitt über die Malereien des Altichiero („famigliarissimo	Altichiero u. Avanzo:	4.

Vasari		Campagnola-Michiel
de'signori della Scala") u. Avanzo im Palazzo del Podestà zu Verona (III, 633 f.) stammt aus Campagnola, obwohl dieser erst bei dem Anteil des letzteren zitiert wird: Jacopo Avanzi, pittore bolognese fu nell' opere di questa sala concorrente d'Aldigieri e sotto le sopradette pitture dipinte, similmente a fresco due trionfi bellissimi e con tanto certifizio e buona maniera, che afferma Girolamo Campagnuola, che il Mantegna gli lodava come pittura uerissima.		
5. Il medesimo Jacopo insieme con Aldigieri e Sebeto da Verona dipinse in Padova la cappella di San Giorgio, che è allato al tempio di S. Antonio, secondo che per lo testamento era stato lasciato dai marchesi di Carrara. La parte di sopra dipinse Jacopo Avanzi, di sotto Aldigieri alcune storie di Santa Lucia ed un Cenacolo e Sebeto vi dipinse storie di San Giovanni (!) (III, 634). Es folgt un par di nozzi im Hause de' conte Serenghi	Altichiero u. Avanzo:	5. Padova, S. Antonio: La cappella di Lovi de fuora de S. Zorzi sopra el sagrado fu dipinta da Jacomo Davanzo Padoano e da Altichiero Veronese, come scrive el Campagnola. El Rizzo vole che solo Altichiero vi dipingesse. A man destra vi è l'istoria die S. Lucia, a man manca l'istoria di S. Jacomo (!). Fu fatta far da Messer Raimondo di Lupi da Parma Marchese de Sorana e Cavalier l'anno 1377 (p. 12 f.).

Vasari		Campagnola-Michiel
in Verona, an dem alle drei Maler beteiligt sind.		
6. [Guariero dipinse] la sala degl' Imperadori romani dove nel tempo di carnovale vanno gli scolari a danzare (III, 636 f.). Vasari erwähnt ein Bildnis Petrarcas auf den Fresken Altichieros im Pal. del Podestà zu Verona (s. o. Nr. 4).	Guariento:	6. Padova, Pal. del Capitanio: Nella Sala dei Giganti, segondo el Campagnola Jacomo Davanzo dipinse a man manca la captività de Giugurta e el trionfo de Mario; Guariento Padoano li XII Cesari a man destra e li lor fatti. Segondo Andrea Rizzo vi dipinsero Altichiero e Ottaviano Bressano. Ivi sono ritratti el Petrarca e Lombardo, i quali credo dessero l'argomento di quella pittura (p. 78).[1]
7. [Guariero] fece anco a fresco nella capella del podestà della città medesima [Padova] alcune storie del Testamento vecchio (III, 637). Kurz vorher: un altra capelletta in casa Urbano Prefetto (s. o. Nr. 3).		7. — La cappella del Capitanio fù dipinta, segondo il Campagnuola, da Guariento Padoan e da Jacomo Davanzo Padoan p. 80).
8. (Guariero) dipinse la capella maggiore de' frati Eremitani di S. Agostino in Padua. (III, 636.)		8. Padova. In Sant' Agostino: La capella maggiore fu dipinta da Guariento padoano, segondo el Campagnuola, ove sono gli monumenti delli Signori da Carrara (p. 80).

[1]) Diese Fresken wurden im Jahre 1540 durch andere ersetzt, nur der Teil mit dem Bildnis Petrarcas blieb erhalten (Michiel, Notizia, p. 79).

Vasari		Campagnola-Michiel
9. Giusto pittore similmente padovano fece fuor della chiesa del vescovado, nella capella di San Giovanni Battista, non solo alcune storie del vecchio e nuovo Testamento ma ancora le revelazioni dell'Apocalisse di S. Giovanni Evangelista e nella parte di sopra fece in un paradiso con belle considerazioni, molti cori d' Angeli ed altri ornamenti (III, 637).	Giusto:	9. Padova, La capella del Battesimo al Domo. Fu dipinta segondo el Campagnola e el Rizzo da Giusto: altri la altribuiscono ad Altichiero. Le pitture di dentro sono molto diverse da quelle di fuori. Ma dentro sopra la porta che va nell' inclaustro se legge: Opus Joannis et Antonii de Padua. E de sopra v'erano quattro versi ora spegazzati: credo con tenevano memoria delli Signori de Carrara che avevano fatto fare quella opera (p. 77).
10. [Giusto] nella chiesa di S. Antonio lavorò a fresco la cappella di San Luca (III, 637).		10. Padova, S. Antonio: La capella de S. Luca, compagno de S. Antonio nel Santo, dipinse Giusto de nazione Fiorentino, come scrive el Campaggnuola; ma Andrea Rizzo lo fa Padoano (pag. 14).
11. Fu tenuto in pregio ne' medesimi tempi Vincenzo pittore bresciano secondo che racconta il Filareto e Girolamo Campagnuola, anch'egli pittore padovano e discepolo dello Squarcione (III, 639).	Foppa:	11.
12. Vasari erwähnt III, 639 einen Paduaner Maler namens Nicolò Moreto.	Miretto:	12. Padova, la sala del Podestà: Fu dipinta segondo el Campagnola da Zuan Miretto Padoan parte, e parto da uno Ferrarese (p. 76).

Michiel beschreibt die Denkmäler meist nach eigener Anschauung und zieht Campagnola nur bei der Entscheidung von Attributionsfragen heran, daher fehlt in der Notizia vieles, was die Viten bringen. Da Vasari seit 1541 oder 1542 Padua und Verona nicht mehr betreten hat, sollte man annehmen, daß er sich genau an den Brief hält. Leider hat ihn seine Schleuderhaftigkeit auch hier nicht verlassen. Er verstümmelt nicht nur Namen (Vitali statt Vitaliani Nr. 1) und erfindet gelegentlich neue Maler (Sebeto da Verona: cf. Lanzis Vermutung VS III, 634 n. 4), sondern übergeht sowohl Werke (Nr. 7, 8 u. 12) als Beschreibungen (Nr. 6). Dazu kommen die üblichen Mißverständnisse, wie das mit der capella di Urbano Perfetto (Nr. 3 u. 7). Dadurch wird es schwer, die Ansichten Campagnolas von der Einkleidung, in der sie in den Viten erscheint, zu befreien. Der Brief war, soviel wir sehen, in Florenz nicht bekannt und es ist wahrscheinlich, daß er Vasari von einem seiner oberitalienischen Korrespondenten mitgeteilt worden ist. Ich denke hier an die paduanischen Freunde, die ihm das Bildnis Bellanos aus dem Museum Bembos verschafften oder, da er ja auch veronesische Denkmäler erwähnt, an Fra Marco de'Medici in Verona, den wir noch als einen der tätigsten Mitarbeiter der Viten kennen lernen werden. Gerade der letztere hat die Relationen, die er Vasari zur Verfügung stellte, sowohl mit Beschreibungen von Kunstwerken, als mit literarischen Nachweisungen gefüllt und so kann auch der Brief Campagnolas schon mit erläuternden Nachrichten versehen gewesen sein, die Vasari ohne weiteres in den Text aufnahm. Zu dieser Vermutung veranlassen auch die Beschreibungen der Fresken Altichieros in Verona (Nr. 4) und Giustos in der Taufkapelle im Dom zu Padua (Nr. 9). So läßt sich aus der Zusammenstellung mit Sicherheit entnehmen, welche Denkmäler Campagnola berücksichtigt hat. Aus Padua werden von ihm erwähnt: der Santo (Nr. 5 u. 10), die Taufkapelle beim Dome (Nr. 9), der Palast des Capitanio samt der Capelle (Nr. 6 u. 7), der Palast des Podestà (Nr. 3 u. 12), S. Agostino (Nr. 8) und das Haus der Vitaliani bei den Eremitani (Nr. 1).[1]

[1]) Vielleicht darf man ihnen noch die Fresken des Taddeo Bartoli in der Arena und im Santo anreihen, weil sie als im Auftrage des Francesco da Carrara entstanden von Vasari (VS II, 35) erwähnt werden und Campagnolas Brief gerade die Beziehungen der Carrara zur Kunst behandelt.

Vasari hat von den Örtlichkeiten keine Vorstellung; daher wirft er die Kapelle im Palazzo del Capitanio und im Palazzo del Podestà unter dem Namen der Kapelle eines Prefetto Urbano, der in dem Briefe vorgekommen sein muß, zusammen. Ob der Irrtum hinsichtlich der Stifter der Georgskapelle am Santo von Vasari[1]) oder dem hypothetischen Kommentator des Briefes verschuldet wurde, muß fraglich bleiben. Außer über Padua berichtete Campagnola nur noch über Verona (Nr. 4); ob und wo er Foppa erwähnt hat (Nr. 11), wissen wir nicht. Außer den Malern vom Ende des XIV. Jahrhunderts behandelt er auch solche aus dem Quattrocento, wie Squarcione, Pizzolo, und Mantegna sowie Fremde, die in Padua gemalt hatten, wie Uccello und Fra Filippo, und zwar nicht nur rein topographisch, wie aus einer Stelle über das Verhältnis Squarciones zu Mantegna (Nr. 2) hervorzugehen scheint. Die Inhaltsangabe Vasaris (Nr. 2), die Epistel habe sich mit den Beziehungen älterer Maler zu den Carrara befaßt, ist daher sicher zu eng. Da der Autor auf Squarcione und Mantegna eingeht, so wäre es befremdlich, wenn er dessen bedeutendstes Werk in Padua, die Cristophoruskapelle in den Eremitani, nicht erwähnt hätte. Michiel berichtet über sie sehr sachgemäß, ohne aber Campagnola zn nennen, was nicht ausschließt, daß er ihn benützt hat. Vasari folgt an dieser Stelle, wie wir weiter unten sehen werden, Scardeone, muß aber daneben noch eine Quelle gehabt haben, aus der er die Anekdoten über den Tod des Pizzolo und über die Verbindung Mantegnas mit Jacopo Bellini und seinen Zwist mit Squarcione sowie über die Bildnisse auf den Fresken in den Eremitani schöpfte. Leider ist uns die Möglichkeit genommen, aus den Übereinstimmungen zwischen den Berichten Vasaris und Michiels über diese Fresken auf den Text Campagnolas zurückzuschließen und zu entscheiden, ob ihm Vasari folgt; denn dieser, der sich ihrer nicht mehr deutlich erinnern mochte, vergaß ganz, das, was seine Vorlage über sie enthielt, abzuschreiben, weil er sich in die Andeutung von Andreas Kunstabsichten vertiefte, die er auf Grund einer Stelle bei Scardeone konstruierte (s. o. Nr. 2 a). So vermögen wir die Nachrichten, welche die Viten

---

[1]) In S. Agostino (Nr. 8) befanden sich nach Campagnola die Grabdenkmäler der Carrara; hat Vasari diese Kirche mit der Georgskapelle verwechselt?

Campagnola verdanken, nur sehr unvollkommen zu umschreiben und müssen die Möglichkeit offen halten, daß sie auch an Stellen benützt worden sind, wo sie nicht zitiert werden.

5. Im Jahre 1560[1]) erschienen die drei Bücher des paduanischen Kanonikus Bernardino Scardeone über das Alter von Padua und seine berühmten Bürger, die je nach ihren Leistungen in Klassen eingeteilt vorgeführt werden. So behandelt der 15. Abschnitt die berühmten einheimischen Maler, Ziseleure, Gießer und Architekten. Er enthält wertvolle, aber häufig zusammenhanglose Nachrichten über 22 Künstler, die ohne besondere Kritik zum Teil aus literarischen Quellen[2]), darunter auch aus der ersten Auflage Vasaris[3]) zusammengestellt sind. Am ausführlichsten sind die Kapitel über Squarcione und Mantegna; hier wird der paduanische Schneidermeister, soweit wir sehen, zum erstenmale zu der Würde eines Akademiedirektors erhoben, der seine 137 Schüler mit Hilfe seiner Kunstsammlungen unterrichtet. Scardeone beruft sich für die Schülerzahl auf gewisse, von Squarcione selbst herrührende Aufzeichnungen (sicut ipse de se in quodam libello asserit, p. 371); da er aber auch sonst ohne kritische Bedenklichkeit verfährt, wird man dieser Angabe kein allzugroßes Gewicht beimessen und ihr nur soviel entnehmen dürfen, daß jene Legende schon vor ihm schriftlich fixiert worden ist. Vasari benützt sein Werk nur in dem Leben Mantegnas und in dem Kapitel über Giusto; die Übereinstimmung erstreckt sich hier sogar auf einzelne Wendungen, wie die folgenden Stellen beweisen:

---

[1]) Scardeonius, de antiquitate Urbis Patavii et claris Civibus Patavinis lib. III. Basileae 1560. Die Vorrede ist vom Jahre 1559 datiert.

[2]) Scardeone zitiert: ein Büchlein Squarciones, aus dem hervorgeht, daß er 137 Schüler gehabt hat (p. 371), die volumina (!) von Lobgedichten auf Lorenzo Canotio (p. 373), die Briefe des M. Bossus über Mantegna (p. 371), verschiedene Lobgedichte auf A. Riccio, darunter eines von Francesco Savonarola (p. 375), Elogien auf des Johannes Cavinus Kopien der 12 Kaiser (p. 376). Ein Gedicht des Sambucus auf Franc. Pociviano, genannt Mauro, sowie verschiedene Grabschriften hier wie in dem Appendix. (p. 377.)

[3]) Den Maler Lancilao und den Illumineur Girolamo (p. 373) kennt er nur aus Vasari (erste Auflage p. 517 u. 473); das Alter Bellanos, den er als Knabe noch gekannt haben will, gibt er wie dieser auf 92 Jahre an (p. 374). An der zuletzt genannten Stelle nennt er die Statue Pius' II. in Siena mit der Inschrift: Bellani Patavini opus.

Vasari	Scardeone
III, 636. . . . e nella chiesa degli Eremitani di S. Agostino dipinse in una cappella l'arti liberali; ed appresso a quelle, le Virtu e i Vizj, e cosi altri che per le virtù sono stati celebrati, come quelli che per i vizj sono in estrema miseria rovinati e nel profondo dell' inferno.	1. p. 370 (De Justo pictore): Praeterea pinxit sacellum Eremitarum iuxta meridianam portam, ubi vitia et virtutes, artesque liberales conspiciuntur: simulque probi viri qui virtutibus claruerunt et contra improbi quomodo haeresibus provoluti, in enormia delicta et errores impios praecipites corruerunt.
III, 385. Jacopo (sic!) Squarcione: lo esercito assai in cose di gesso formate da statue antiche ed in quadri di pitture che in tela si fece venire di diversi luoghi e particolarmente di Toscana e di Roma. Onde con questi si fatti ed altri modo imparò assai Andrea nella sua giovanezza.	2. p. 371. (Franc. Squarzone): Signa autem pictasque tabellas plurimas habent, quorum magisterio et arte Andream et reliquos condiscipulos instruxerat magis quam editis a se archetypis aut ditatis seu novis exemplis ad imitandum praebitis.
Mitschüler: Marco Zoppo bolognese, Dario da Trevisi, Niccolò Pizzolo padoano.	Mitschüler: Nicc. Pizzolus, Matthaeus Puteus, Marcus Zottus, Darius Tarvisinus, Gregorius Sclavonis.
III, 387. Vasari schreibt nur diesen beiden die Fresken der Kapelle zu.	2. a. Sc. nennt Nic. Pizzolus Andreae ipsius in sacello Eremitarum quod Patavii visitur compictor et aemulus.
Ibid. Poi, dunque che ebbe fatta Andrea allora che non aveva più che diciasette anni la tavola dell' altar maggiore di S. Sofia di Padoa etc.	3. p. 372: Pinxit Mantinea Pat. pene puer in aede S. Sophiae icona Mariae virginis, ubi legitur Andreas Mantinea Pat. an. septem et decem natus, sua manu pinxit, M.CCCC.XLVIIII.
III, 392. Dove scrisse il nome suo.	Tafel in S. Justina, Lucasaltar, ubi nomen eius artificiose comprehenditur.

Vasari

Bei Vasari III, 389 f. tadelt Squarcione die Malereien des Mantegna aus Eifersucht gegen Bellini. Der Tadel ist weit ausgeführt; Squarcione gibt die Ansicht des Vasari wieder. Mantegna sieht das ein und verbessert sich in der letzten Historie. Con tutto cio ebbe sempre opinione Andrea che le buone statue fussino più perfette e avessino più belle parti che si mostra il naturale, attesochè quegli eccellenti maestri secondo e'giudicava e gli pareva vedere in quelle statue, avevano da molte persone vive cavato tutta la perfezione della natura, la quale di rado in un corpo solo accozza ed accompagna insieme tutta la belezza: onde è necessario pigliarne da uno una parte e da un altro un altra; et oltre a questo, gli parevano le statue più terminate e più tocche in su' muscoli, vene nervi ed altre particelle etc.

III, 391: ritrasse Andrea lo Squarcione in una figuraccia corpacciuta con una lancia e con una spada in mano.

Scardeone

4. p. 372: Pinxit postmodum sacellum Eremitarum et primo historiam D. Jacobi apostoli incertis coloribus et quam cum Squarzonus eius magister et pater adoptivus satis commendasset et colores damnasset stomachatus eius verbis Mantinea, sub illa postea pinxit historiam D. Christophori, quae ibidem pingenda restabat et in ea non amplius imagines a Romanis statuis ut prius, quas adumbrare tantum licebat, sed a vivis hominibus traxit: quae quidem vulgo magis approbantur, ac longo intervallo prioribus praeferuntur: quamvis auctor ipse picturas a Romanis imaginibus extractas quam a vivis corporibus, magis probaret: hac potissimum ratione quod statuarij et sculptores antiqui de multis corporibus perfectas ipsorum partes sibi eligebant, absque vitio formandas. Sed qui naturam tantum uniuscuiusque viventis imitatur, cum nullum fere corpus reperiatur, quod vitio careat, necesse sit eos, qui eiusdem naturae imitatores esse velint, eodem vitio cum ipsa natura peccare.

5. p. 371: Bildnis des Squarcione: Huius imago conspicitur in sacello Eremitarum ubi M. effinxit ad eius similitudinem

S c a r d e o n e

satellitem senem discinctum p r o m i n e n t e a q u a l i c u l o, viridi indumento vestitum et h a s t a t u m m u c r o n e m ma- n u t e n e n t e m.

Scardeone spitzt die Geschichte mit der Anspielung Mantegnas auf Innozenz' VIII. Geldmangel zu (schon in V_1); nur daß sich M. vergeblich um eine Pfründe für einen seiner Söhne bemüht.

Scardeone ist im übrigen sehr schlecht unterrichtet; schreibt Mantegna sieben Tafeln mit den Triumphen zu und kennt sonst nichts aus Mantua oder Verona.

Diesen Übereinstimmungen stehen aber doch, selbst im Leben Mantegnas, bedeutende Differenzen entgegen. Scardeone betont die paduanische Abkunft des Meisters, Vasari läßt ihn, wie in der ersten Auflage, bei Mantua das Licht der Welt erblicken. Als Schüler nennt jener Nicolaus Pizzolus, Matthaeus Puteus, Marcus Zottus, Darius Trevisinus, Gregorius Sclavonis, dieser läßt den zweiten und letzten aus. Das Alter gibt Scardeone auf 86, Vasari auf 66 Jahre an. Auch einzelne Arbeiten Mantegnas, die der Paduaner nennt, sind in den Viten über gangen. Diese Differenzen lassen sich an und für sich mit der Nachlässigkeit, mit der Vasari alle seine Vorlagen traktierte, erklären. Hätte er aber Scardeones Werk selbst in der Hand gehabt, so würde er kaum die Gelegenheit versäumt haben, seine Künstlerliste mit einer Reihe ihm unbekannter Namen zu bereichern, um so mehr, als sie hier bequem und übersichtlich auf wenigen Seiten vereinigt waren und er sie nicht, wie bei Filarete, aus einem dicken Manuskript mühsam zusammenzulesen brauchte. Aus diesem Grunde glaube ich, daß Vasari die paduanischen Altertümer nicht selbst benützt hat, sondern daß Freunde die auf Giusto und Mantegna bezüglichen Stellen für ihn herausgeschrieben haben.

6. Schließlich seien der Vollständigkeit halber ein paar Werke erwähnt, die Vasari zwar kennt und zitiert, ohne ihnen aber irgend etwas für die Viten zu entnehmen. In dieser Weise gedenkt er des Traktates von Francesco di Giorgio Martini (III, 72), der veronesischen Altertümer des Torello Saraina mit den von Caroto gezeichneten Illustrationen (V, 289) und der Beschreibung des Apparates zur Hochzeit des Herzogs Cosimo I. mit Eleonora von Toledo von Giambullari (V, 210).

3. Schöne Literatur.

Die Zitate Vasaris aus der schönen Literatur dienen meist nur zum Aufputz, wie die Sonette Casas und Bembos auf Bellini und Tizian (III, 170 u. VII, 456, III, 169) oder die bekannte, schon in der ersten Auflage zitierte Stanze Ariosts [1]), die hier außer im Leben Bellinis und Dossos auch in dem Mantegnas und Tizians zitiert wird.[2]) (III, 170 u. 409, V, 96, VII, 443.) Bisweilen beziehen sich die angeführten Verse gar nicht auf einen Künstler, sondern nur auf den Gegenstand [Erwähnung des Cino von Pistoja durch Petrarca (I, 490) oder die poetische Beschreibung des Wappens der Tarlati durch Guittone (I, 435)] oder werden nur als Redeblüten eingeflochten (Vers des Alciatus IV, 257). Doch schöpft Vasari aus ihnen bisweilen Belehrung. Die Namen des Franco Bolognese und des Oderigi da Gubbio, die zu Freunden Giottos avancieren konnten, hat er aus der Comedia Dantes. (I, 385.) Aus Petrarcas Testament (Famil. I, 42) lernte er ein Madonnenbild Giottos kennen (I, 401). Novellen und Histörchen aus dem Dantekommentar (dem sog. Ottimo) [3]) und aus Sacchetti nahm er als Charakteristiken der Künstler auf, die in ihnen auftreten; doch erschloß er aus den letzteren auch biographische Einzelheiten. So erhält Buffalmacco auf Grund der 191. Novelle Tafi als Lehrer und auf Grund der 161. werden ihm Fresken in Arezzo zugeschrieben. Doch hat Vasari nicht

[1]) Ariost XX st. 2 zitiert auch VS V, 81 (Sofonisba).

[2]) Auf die Verse des D. Paolo Orlandini auf den Miniator D. Jacopo aus Florenz wird nur verwiesen (II, 23). Erst in der zweiten Auflage fügte Vasari die Stellen aus Petrarcas Briefen ein, wo Giotto oder Simone erwähnt werden, cf. I, 402 und 546.

[3]) I., 257 (V. di Cimabue). Der Ottimo war nach Vasaris Zeugnis damals im Besitze seines Freundes Vincenzo Borghini.

alle Malernovellen Sacchettis aufgenommen,[1]) sondern sich mit einer Auswahl begnügt, die er im Wortlaute abdruckte.[2]) Als Proben seiner dichterischen Begabung und zum Beweise seiner Vertrautheit mit dem Meister setzte er eine Reihe von Gedichten Michelangelos ein. (V. die Michelangelo, passim.)

4. Briefe.

Nur in den Biographien zeitgenössischer Künstler hat Vasari Briefe benützt und selbst da geschieht es selten und nur dann, wenn sie ihm ein Zufall in die Hände spielte. So erwähnt er in dem Leben Salviatis die Briefe, die dieser an ihn selbst gerichtet hat, ohne etwas aus ihnen mitzuteilen. Die Briefe Raphaels an Timoteo Viti kannte er wohl nur aus dem Lebensabriß, den ihm dessen Sohn zur Verfügung stellte. Ganz vereinzelt steht der Brief Annibale Caros an Taddeo Zuccaro, der ganz abgedruckt ist (VII, 128), der des Giovio an Cosimo I. über die Medaillen des Pisanello, den Vasari dem 1560 gedruckten Epistolar des Bischofs von Nocera entnahm[3]) (III, 11.), und der des Dom. Lampsonius an Vasari (VII, 590). Eine Ausnahme bilden die Briefe Michelangelos, die er in dessen Lebensbeschreibung zwar im Wortlaute, aber mitunter verstümmelt einflicht; sie sollten dazu dienen, seine Glaubwürdigkeit und seinen Beruf zum offiziellen Historiographen des Meisters gegenüber den Anwürfen Condivis zu beweisen.

5. Inschriften.

Vasari hatte die Inschriften in der ersten Auflage wohl beachtet und benützt, hatte es aber nur selten für nötig befunden, auf sie als Quelle seiner Kenntnisse ausdrücklich hinzuweisen. Bei der Neubearbeitung der Viten zog er Inschriften in breitem Ausmaße heran; es macht ihm jetzt ein besonderes Vergnügen, seine Aufstellungen durch sie zu belegen und er hat selbst umfangreiche Texte, die zu seinem Thema in loser Beziehung standen, voll abgeschrieben. Er bedurfte ihrer vor

---

[1]) Es fehlen Nov. 75, 84. 93, 170, 171, 229.

[2]) Nov. 63, 161, 169, 191, 192.

[3]) Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio da Como . . . raccolte per M. Lud. Domenichi e nuovamente stampate con la tavola Vinetia appr. G. B. et Marchion. Sessa.

allem, um sich unter den architektonischen und plastischen Denkmälern des 11. bis 14. Jahrhunderts zurechtzufinden, weil ihn bei ihrer Datierung die stilistischen Kriterien, auf die sein Auge nicht eingestellt war, im Stiche ließen. Mit ihrer Hilfe gelang es ihm, Entwicklungsreihen herzustellen und Gruppen gleichförmiger Monumente auf Namen von Künstlern zu beziehen. Aber zu der Aufgabe, die er sich gesetzt hatte, reichten seine Mittel nicht aus. Vasari war in der Lesung und Interpretation der Inschriften ein Neuling; er hat sie auf mannigfache Weise verstümmelt, mißverstanden, falsch ergänzt und hat unrichtige Schlüsse aus ihnen gezogen, so daß sie seine Darstellung mehr verwirrt als geklärt haben. Sonst verwendet er sie zur Vervollständigung der Künstlerlisten und als Hilfsmittel für die Beschreibung. Im dritten Teil hört die Benützung der Inschriften fast ganz auf.

Erläuterungen.

A. Um eine Übersicht über die Zahl der verwerteten Inschriften zu geben, stelle ich in der folgenden Tabelle diejenigen zusammen, die Vasari erst in der zweiten Auflage herangezogen oder erwähnt hat. Und zwar wurden berücksichtigt: *a*) diejenigen Inschriften, die ganz oder teilweise im Wortlaute angeführt sind (ca. 35), *b*) diejenigen, auf die ausdrücklich verwiesen wird (ca. 20), *c*) jene, deren Benützung erwiesen oder wahrscheinlich gemacht werden kann. Von den letzteren, zu denen sämtliche Inschriften auf Grabmälern zählen, wurden nur die aufgenommen, die für Vasaris Darlegung wichtige Daten bringen.

No.	Citat aus VS	Inhalt
1.	I, 237 (Proemio)	Das Gründungsjahr 1016 des Pisaner Domes, das V. angibt, stammt aus einer Inschrift an der Fassade, die sich auf den Sieg der Pisaner über die Sarazenen in diesem Jahre bezieht (Morrona, Pisa illustr., sec. ediz. I, 155). Die Inschrift, welche den Baubeginn datiert (Morrona I, 157), hat V. übersehen.

No.	Citat aus VS	Inhalt
2.	I, 238	Text einer Inschrift auf Marmor in SS. Apostoli zu Florenz, welche sich auf die Gründung der Kirche durch Karl den Großen am 8. April 805 bezieht. Gelli erwähnt sie in einer 1560 gehaltenen Vorlesung (Letture sopra la commedia di Dante ed. Negroni. Fir. Bocca 1887, II, 45) als memoria trovata nuovamente in una tavoletta di piombo; doch berichtet bereits Coluccio Salutati im Jahre 1403 die Auffindung einer auf Karl d. Gr. bezüglichen Inschrift in arcula aenea (Invect. in A. Luschum Flor. 1826, p. 170). Borghini (Discorsi II, 290) hat von ihr nur una brieve nota in der Sakristei gesehen und bezweifelt ihre Echtheit. Vgl. Davidsohn, Forschungen I, 30 u. 25 f.
3.	I, 239	Das Gründungsjahr von S. Giovanni in Pisa (1060) stammt wohl aus der von V. nachlässig gelesenen Inschrift am ersten Pilaster rechts vom Eingange daselbst (Morrona I, 385). Das Datum heißt richtig MCLIII mense Aug. Den Namen des Architekten Diotisalvi hat V. nicht gefunden.
4.	I, 240	V. zitiert die auf P. Alexander II. (als Bischof von Lucca) bezügliche Bauinschrift in neun lateinischen Versen an S. Martino in Lucca.
5.	I, 240	V. zitiert eine Inschrift über einer Seitentüre an der Fassade des Domes von Lucca mit der Jahreszahl 1233 und den Namen der operai Abellenato ed Aliprando. Text derselben bei Schmarsow, S. Martino zu Lucca, p. 89. Die Namen heißen A Belenato et Aldibrando. (Vgl. jedoch die genaue Pause bei Wickhoff, Guido da Siena, Mitt. d. Inst. f. öster. Geschichtsf. X, 250.)
6.	I, 255 (Cimabue)	Text von Aufschriften auf Spruchbändern

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
		auf einer kleinen Kreuzigung, angeblich von Cimabue, in S. Francesco zu Pisa.
7.	I, 271 (Arnolfo)	V. verweist auf Inschriften, in denen sich ein Meister Buono (magister Bonus) nannte und nennt gleich darauf Paläste, Kirchen und Skulpturen aus dem Jahre 1152 von ihm in Ravenna. Liegen hier Inschriften zugrunde?
8.	I, 272	V. zitiert eine Inschrift auf einem skulpierten Architrav von S. Andrea in Pistoja, welche den Namen Bonus als den des Bildhauers und Architekten der Kirche und die Jahreszahl 1166 enthält. Sie bezeichnet aber Gruamons magister bonus und seinen Bruder Adeodatus als Meister des Reliefs; die Zahl MCIXVI bedeutet 1196 (VS I, 272, n. 3).
9.	I, 274	Text der Inschrift am Campanile des Domes zu Pisa, die sich auf dessen Gründung bezieht (nach Morrona I, 407, fehlerlos).
10.	I, 275	Zweite Hälfte des Textes der Inschrift an der Erztür des Bonannus am Dom zu Pisa. Die von Vasari angeführte Jahreszahl 1180 stammt aus der ersten Hälfte (vollst. Text bei Morrona, I, 170).
11.	I, 276	Verweis auf die Inschrift des Marchio (V. liest Marchionne) an dem Hauptportal der Pieve zu Arezzo von 1216 (vollst. Text VS I, 277, n. 1 und Pasqui, Guida 65).
12.	I, 296	Text der Inschrift auf dem Sarkophag der Gräfin Mathilde an der Fassade des Domes zu Pisa. Der ursprüngliche Text Vasaris in der Giuntina I, 98 (VS korrigiert ihn nach dem Original) ist modernisiert, voll von Lesefehlern und Auslassungen. Vergl. Morrona I, 318.
13.	I, 296	Verweis auf eine Inschrift an einem Portal von S. Maria sopra Arno zu Florenz, das

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
		den Namen Fuccio und die Jahreszahl 1229 enthielt (vergl. VS I, 295, n. 2).
14.	I, 298	Inschrift Gugliel. me fecit auf einer Marmortafel an dem Campanile der Badia di Settimo. (Von V. verlesen? Vergl. Repetti, Dizionario della Toscana s. v. und Manni in seiner Ausg. der Discorsi Borghinis I, 133, sowie VS I, 298,n. 2.)
14 a	I, 304	Zwei Verse der Inschrift des Niccolò Pisano an der Kanzel im Dom zu Siena; eine Zeile fehlt.
15.	I, 307	Name des Giovanni Pisano auf dem Brunnen von Perugia. Die Inschrift, die V. wohl von Vinc. Danti mitgeteilt wurde, (bei Cavalcaselle e Crowe, Storia I, 206, n. 2) nennt Niccoló und Giovanni.
16.	I, 309	Text der Bauinschrift am Camposanto zu Pisa (in VS korrigiert). Die Giuntina I, 102 las Federigi statt Friderigi und Firlatti statt Tarlati.
17.	I, 314	Text der Inschrift an der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja. Die Inschrift, die V. nur zum Teile lesen konnte, gibt er unvollständig und mit willkürlicher Ergänzung im ersten Verse (vergl. den Text bei Morrona, II, 83).
18.	I, 317	Text der Inschrift an der Kanzel des Giovanni Pisano im Dom zu Pisa, nach Vasaris eigenem Geständnis um 13 Verse verkürzt. In dem Reste mag der Name des operaio Nello di Giovanni Falconi, den er als Besteller angibt, vorgekommen sein. Die Datierung infolge eines von Morrona II, 84, konstatierten Lesefehlers unrichtig.
19.	I, 317	Text der Inschrift an der Basis der Madonna von Giovanni Pisano über dem Hauptportale des Domes von Pisa.

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
20.	I, 318	Text der Inschriften an den Basen der drei Statuen von Gio. Pisano über dem Seitenportal des Pisaner Domes.
21.	I, 319	Der Name des Bildhauers und Architekten Lino (Verwechslung mit Tino di Camaino?) stand nach V. auf dem (nicht mehr nachweisbaren) Taufbecken im Dome zu Pisa.
22.	I, 320	Text einer Inschrift auf einer Säule vor dem Spedale Nuovo zu Pisa.
23.	I, 333 (Tafi)	Text der Inschrift des Guido da Como auf der Kanzel in S. Bartolommeo de' Canonici zu Pisa. V. hat zwei Zeilen ausgelassen und die Jahreszahl verlesen (1199 statt 1250).
24.	I, 335	Den Namen des Fra Jacopo hatte V. schon in der ersten Auflage in S. Giovanni zu Florenz gelesen; der Zusatz des Turrita beweist, daß er eine der Inschriften auf dem Mosaik zu S. Maria Maggiore oder zu S. Giovanni Laterano in Rom kennt.
25.	I, 349 (G. Gaddi)	Text der Inschrift auf dem Mosaik des Vicinus in der Tribuna des Domes von Pisa.
26.	I, 352	Text der Inschrift in S. Maria Novella zu Florenz, welche die Einweihung im Jahre 1420 berichtet.
26 a	I, 366	Hinweis auf eine unleserliche Inschrift an dem Palazzo de' Governatori, der die von V. auf 1270 gedeutete Jahreszahl und den Namen der in dieser Zeit Regierenden enthielt (alcune lettere, che s' intendono più per discrezione che perchè siano o in buona forma o rettamente scritte, nelle quali si legge il millesimo ed al tempo di chi fu fatto questa opera).
27.	I, 403	Text der Inschrift Puccios auf einem Kruzifixe in S. Domenico zu Pistoja.

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
28.	I, 436	Text der Inschrift des Agostino und Agnolo auf dem Grabmal Tarlati im Dome zu Arezzo (die Jahreszahl 1330 fehlt).
29.	I, 437	V. will auf dem Altar der Massegne in S. Francesco zu Bologna die Namen des Agostino und Agnolo, sowie die Jahreszahl in undeutlichen Zeichen gelesen haben, aus denen er trotzdem die Arbeitsdauer herausrechnete (ed ancor che siano mezzi-consumati, par vi si leggono i nomi loro ed il millesimo, mediante il quale sapendosi quando la cominciarono, si vede che penassono a fornirla otto anni interi).
30.	I, 440	Die Namen der aretinischen Goldschmiede Pietro und Paolo stammen aus einer von V. nicht erwähnten Inschrift auf der (von V. angeführten) Fassung des Hauptes des hl. Donatus in der Pieve von Arezzo (VS I, 441 n. 1).
31.	I, 443	Text der Inschrift auf dem Altarvorsatze in S. Jacopo zu Pistoja mit dem Namen des Meisters Lionardo di Ser Giovanni aus Florenz und dem Entstehungsjahr 1371.
32.	I, 443	Verweis auf die Inschrift an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola mit dem Namen des Jacopo Lanfrani da Venezia und dem Jahre 1343 (nicht erhalten).
33.	I, 443	Woher hat Vas. die Künstlernamen der Grabmäler in S. Domenico? (Jacopo Lanfrani: Grabmäler des Taddeo Pepoli und Gio. d' Andrea Calderino; Jacobello und Pietro Paolo delle Massegne: Grabm. des Gio. da Legnano, die beiden letzten jetzt im Museo Civico von Bologna.) Auf den Epitaphien sind sie nicht, wohl aber die Jahreszahlen 1347 und 1382, die Vas. richtig

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
		bringt. Seine Zuschreibungen sind bis heute, wenn auch nicht unangefochten, in Geltung geblieben.
34.	I, 473 (P. Laurati)	Bezeichnung der Madonna mit Engeln in S. Francesco zu Pistoja: Petrus Laurati de Senis. Wenn das Bild im Korridor der Uffizien Nr. 11 mit diesem identisch ist, hat V. die Inschrift verfälscht. Sie lautet Petrus Laurentii de Senis me pinxit A. D. MCCCXL (Crowe und Cav. II, 293).
35.	I, 479	Die Tafel des Bartolommeo Bolgarini in Siena, von der V. das Bildnis des Künstlers entnahm, war bezeichnet (Doc. San. I, 49).
36.	I, 493	Hinweis auf die Inschrift auf dem Altarwerk des Tommaso Pisano in S. Francesco zu Pisa mit dem Namen des Künstlers.
37.	I, 494	Text der Inschrift an der Verkündigung des Nino Pisano in S. Caterina zu Pisa. Schon zu Morronas Zeiten nicht mehr vorhanden (l. c. II, 412).
38.	I, 513 f.	Texte der Inschriften unter den Fresken des Pietro di Puccio (die V. dem Buffalmacco zuschrieb) im Camposanto von Pisa.
39.	I, 555	Hinweis auf die Inschrift des Lippo Memmi auf dem Hochaltarbild von S. Paolo a Ripa d' Arno zu Pisa.
40.	I, 558	Vs. Behauptung, daß Simone seine Werke mit den Worten: Simonis Memmi Senensis opus und Lippo mit der Wendung: opus Memmi de Senis me fecit bezeichnet habe, ist aus der Luft gegriffen.
41.	I, 575	Text der Inschrift, mit der Taddeo Gaddi seine Fresken in S. Francesco zu Pisa bezeichnete und datierte.
42.	I, 598	Text der Inschriften auf den Spruchbändern an dem Fresko mit dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
43.	I, 604	Text der Inschrift auf der Altartafel des Orcagna in der Cap. Strozzi in S. Maria Novella.
44.	I, 606	Text der Inschrift am Tabernakel Orcagnas in Orsanmichele.
45.	I, 609	Der Name des Malers Tommaso di Marco und die Jahreszahl 1392 stammen wahrscheinlich von der heute verschollenen Tafel in S. Antonio zu Pisa.
46.	I, 611	V. hat die Inschriften auf den Bildern des Francesco Traini in S. Caterina gelesen und entnimmt ihnen die Namen des Malers und Stifters (letzterer verlesen: Coscia statt Coco).
47.	I, 625 (Giottino)	Schlecht lesbare Inschrift unter den „Impiccati" des Giottino im Palazzo del Podestà zu Florenz.
48.	I, 630 (dtto.)	Text der Widmungsinschrift der Gräfin Giovanna di Santafiora in ihrer Kapelle im Dom zu Arezzo.
49.	I, 639 (Agnolo Gaddi)	Der Name des Barone Cappelli und die Jahreszahl 1348, die V. auf die Entstehung von A. Gaddis Altarbild bezieht, müssen in einer Inschrift am Hochaltar oder an der Hochaltarskapelle von S. Maria Maggiore in Florenz vorgekommen sein.
50.	I, 651	Der Name des Luca di Tomè stammt wohl von einer Inschrift auf der Tafel in der Kapelle der Dragomanni in S. Domenico in Arezzo (ähnliche Inschriften desselben bei Crowe und Cav. II, 286 f.).
51.	I, 678 (Spinello)	V. bezieht die Bauinschrift von S. Niccolô in Florenz (1334) auf die Ausmalung der Kirche durch Spinello, die 71 Jahre später erfolgt. (1405; cf. VS l. c. n. 2.)
52.	I, 683	Die Jahreszahl 1361 wohl aus einer Inschrift an dem Altarwerke Spinellos in der Badia von Camaldoli.

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
53.	I, 686	Text einer Stifterinschrift unter einem Fresko Spinellos im Kreuzgang von S. Agostino zu Arezzo.
54.	I, 688	Freie italienische Wiedergabe einer lateinischen Künstlerinschrift von dem Altarwerke Spinellos von 1385 auf Montoliveto.
55.	II, 8	Der Name des Antonio Vite da Pistoja stand wahrscheinlich auf einer Künstlerinschrift von 1403 an den Kapitelfresken zu S. Niccolò in Pisa.
56.	II, 15	Hinweis auf eine Inschrift in S. Francesco zu Bologna, welche in großen Buchstaben den Namen des Lippo Dalmasio meldet. Auch der Namen des Galante da Bologna muß aus einer Inschrift stammen.
57.	II, 18	Verweis auf die Inschrift des Don Lorenzo Monaco von 1413 auf der Tafel am Hochaltare der Angeli zu Florenz.
58.	II, 25	Auf der Altartafel in der Kapelle des Rutilio di Ser Baccio Maggiolini in S. Francesco zu Pisa hat V. wahrscheinlich eine Inschrift gelesen, die den Namen des Stifters und die Jahreszahl 1315 (Druckfehler für 1415?) meldete.
59.	II, 34 (T. Bartoli)	Text der Künstlerinschrift des Bartolo di Maestro Fredi von 1356 an den Fresken der Pieve zu S. Gimignano. Eine zweite Inschrift desselben von 1388 ist auf einer heute nur in Resten vorhandenen Tafel mit der Beschneidung in S. Agostino ebenda vorauszusetzen.
60.	II, 37	Verweis auf die Inschrift des Taddeo Bartoli von 1394 auf einer Tafel mit der Madonna und Heiligen in der Sakristei von S. Francesco zu Pisa. Von den übrigen diesem Maler von V. zugeschriebenen Werken

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
		waren die Tafeln in der Pieve von S. Gimignano, Volterra und S. Francesco zu Perugia bezeichnet.
61.	II, 41	Der Name des Alvaro di Piero di Portogallo stammt aus Inschriften auf Tafeln in Volterra und in Pisa. Die erhaltenen Beispiele (Cavalcaselle e Crowe III, 305 f.) haben allerdings eine andere Namensform (Alvaro Pirez).
62.	II, 56	Verweis auf eine Inschrift des Marco da Montepulciano in »versi goffi« im Kreuzgang von S. Bernardo zu Arezzo, welche die Beendigung seiner Fresken am 24. April 1488 meldet.
63.	II, 115	Text der Künstlerinschrift des Jacopo della Quercia von 1422 auf dem Relief für Federigo di maestro Trenta in S. Frediano zu Lucca, die V. auf den Grabsteinen des Federigo und seiner Gattin gelesen haben will.
64.	II, 119	V. nennt Civitali Matteo Lucchese, obwohl sein Sebastian im Dom zu Lucca, den V. anführt, mit seinem vollen Namen bezeichnet ist.
65.	II, 140	Hinweis auf die Inschriften an den Fresken der Casa di Mezzo zu Bologna. Jacopo [Avanzi] und Simone Bolognesi, Cristofano Ferrarese o da Modena.)
66.	II, 234 f.	Texte der Inschriften auf dem Reliquienschrein der Heiligen Protus, Hyacinthus und Nemesius von Ghiberti. Hinweis auf die Inschrift auf dem Zenobiusschrein.
67.	II, 249	Text der Künstlerinschrift auf Ghibertis zweiter Tür an S. Giovanni zu Florenz.
68.	II, 441	Text der Weihinschrift von S. Marco in Florenz.

Nr.	Citat aus VS	Inhalt
69.	II, 541	Die Jahreszahl 1477 als Datum der Vollendung der Fassade von S. Maria Novella zu Florenz stammt aus der fehlerhaft gelesenen Inschrift an der Fassade: Anno Sal. MCCCCLXX.
70.	II, 606	Hinweis auf die datierte Künstlerinschrift Bellanos an der Statue Pauls II. in Perugia.
71.	II, 9	Hinweis auf die Künstlerinschrift des Pisanello auf dem Fresko in S. Anastasia zu Verona.
72.	III, 50	Von den von V. angeführten Arbeiten Gozzolis in S. Gimignano sind folgende bezeichnet: Die Fresken in S. Agostino, das Sebastiansbild in der Pieve (Crowe und Cav. III, 271 n. 27 und 273 n. 32).
73.	III, 118 u. 122	Die Jahreszahl 1481 als Zeitpunkt der Vollendung des Grabmals des Conte Ugo (in der Florentiner Badia) von Mino hat V. wohl aus der Inschrift. V. erwähnt ferner die Inschrift von 1547, mit der „alcuni Veneziani“ die Reste des von Bramante zerstörten Grabmals Pauls II. im alten Petersdom (jetzt in den Vatikanischen Grotten) der Nachwelt erhielten.
74.	III, 494 ff.	Die Beschreibung der Fresken Pinturicchios in der Libreria des Domes zu Siena besteht aus einer Paraphrase der erläuternden Unterschriften derselben. Die unter der Krönung Pius' III. über dem Eingang der Libreria hat V. im Wortlaut aufgenommen.

B. Die Fehler der Lesung beziehen sich meist auf den Text und richten dann wenig Schaden an, da Vasari sich um dessen näheren Inhalt nicht kümmert; nur die Versehen in den Namen und Datierungen sind verhängnisvoll; sie ergeben falsche Namen (Abellenato Nr. 5; Marchionne Nr. 11; Lino Nr. 21; Coscia

Nr. 46), Künstler, die nie existiert haben (Buono in Nr. 8), oder leiten die Chronologie auf Irrwege (Nr. 3, 8, 18, 23). Mit der paläographischen Treue hat es Vasari nicht sehr genau genommen, die Kürzungen sind zwar meistens richtig aufgelöst, doch modernisiert er den Stil und läßt sich willkürliche Veränderungen zuschulden kommen; einmal gibt er eine lateinische Inschrift aus dem Gedächtnis italienisch wieder (Nr. 54); in zwei Fällen hat er Inschriften, die er seinem eigenen Geständnis zufolge nicht entziffern konnte, das aussagen lassen, was ihm gerade paßte (Nr. 26 a, 29).

Vasari gewinnt aus den Inschriften fünf Gattungen von Nachrichten:

1. Eine Reihe von neuen Künstlernamen wie Buono (Nr. 7), Marchionne (Nr. 11), Fuccio (Nr. 13), Lino (Nr. 21), Guido da Como (Nr. 23), Fra Jacopo da Turrita (Nr. 24), Vicinus (Nr. 25), Pietro e Paulo (Nr. 30), Lionardo di ser Giovanni (Nr. 3), Jacopo Lanfrani (Nr. 32), Tommaso Pisano (Nr. 36), Tommaso di Marco (Nr. 45), Francesco Traini (Nr. 46), Luca di Tomè (Nr. 50), Antonio Vite (Nr. 55), Lippo Dalmasio und Galante (Nr. 56), Bartolo di maestro Fredi (Nr. 59), Alvaro di Piero di Portogallo (Nr. 61), Marco da Montepulciano (Nr. 62), Matteo Lucchese (Nr. 64), Jacopo, Simone und Cristofano (Nr. 65).

2. Ihm bisher unbekannte Werke bekannter Künstler, so von Nicc. Pisano die Kanzel in Siena (Nr. 14 a), von Gio. Pisano den Brunnen in Perugia (Nr. 15), die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (Nr. 17), die Madonna am Dom zu Pisa (Nr. 20), die Madonna des Pietro Lorenzetti in Pistoja (Nr. 34), die Tafel des B. Bolgarini zu Siena (Nr. 35), die Verkündigung des Nino Pisano in S. Caterina zu Pisa (Nr. 37), das Hochaltarbild des Lippo Memmi in S. Paolo a Ripa d'Arno zu Pisa (Nr. 39), die Fresken des T. Gaddi in S. Francesco zu Pisa (Nr. 41), mehrere Werke des Taddeo Bartoli (Nr. 60), das Altarwerk des Jac. della Quercia in S. Frediano zu Lucca (Nr. 63), die Statue Pauls II. von Bellano in Perugia (Nr. 70) u. a.

3. Sichere chronologische Daten in den meisten der in der Tabelle angeführten Fälle, außerdem überall dort, wo er Grabmäler erwähnt, bei denen das Todesjahr des Verstorbenen als das Entstehungsdatum des betreffenden Grabmals gedacht werden konnte.

4. Nachrichten über Stifter und Auftraggeber einzelner Werke und Modalitäten ihrer Entstehung (Nr. 1, 2, 5, 12, 18, 20, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 58, 63, 66, 68).

5. Anhaltspunkte für die Deutung. Die Beschreibung der Reliefs an dem Grabmal Tarlati im Dome zu Arezzo und der Fresken Pinturicchios in der Libreria des Doms zu Siena gehen auf die Unterschriften der betreffenden Denkmäler zurück (Nr. 28 und 74). Die Verse unter den Fresken des Pietro di Puccio im Camposanto zu Pisa schreibt Vasari wegen ihres Alters und der Einfalt des Ausdruckes ab, sie gewähren, fügt er hinzu, seiner Ansicht nach nicht viel Vergnügen, seien aber doch ein Zeugnis, wie viel die Leute jener Zeit wußten (Nr. 38). Auch von den Aufschriften auf dem Triumph des Todes gibt er Proben, weil er glaubt, daß sie von Orcagna selbst gedichtet sind.

Die Inschriften erschlossen Vasari ein stattliches historisches Material. Die neuen Viten des Nicc. und Gio. Pisano, Arnolfo, Agostino und Agnolo beruhen vielfach nur auf ihnen. Die Bereicherung der Erkenntnisse, die er aus ihnen hatte schöpfen können, wird durch die Art ihrer Benützung zum großen Teile aufgehoben. Vasari war nicht imstande, die Ansicht von der Entwicklung einzelner Künstler oder Kunstgebiete mit ihrer Hilfe zu korrigieren oder sie zur Kritik anderer Quellen zu verwerten, sondern fügte sie als Belegstücke in ein bereits fertiges Bild ein. Wo er darüber hinausgeht, einen Namen, ein Werk oder ein Datum, das sie gewähren, einfach zu verzeichnen, verfällt er in Irrtümer. Die Bildhauer, die sich auf Reliefs an Kirchenfassaden und Portalen verewigt hatten, macht er zu Erbauern dieser Gebäude, identifiziert gleichnamige Künstler (Nr. 24), leitet aus Inschriften Bestimmungen ab, auf die sie sich gar nicht beziehen (Nr. 1, 51).

C. Nicht uninteressant ist die topographische Gruppierung der Inschriften: Die meisten (26) entfallen auf Pisa, 14 auf Florenz, 7 auf Arezzo, 5 auf Pistoja, je 4 auf Lucca und Bologna, 3 auf Siena, je 2 auf Perugia und S. Gimignano, je eine auf Camaldoli, Montoliveto, Rom, Imola, Ancona, Ravenna und Verona. Wir werden aus diesem Verhältnis in dem Abschnitt über die Reisen Vasaris Schlüsse zu ziehen haben.

6. Dokumente.

Unter den Zitaten in den Zusätzen der zweiten Auflage trifft man nur an einer Stelle auf ein Dokument: die Gründung von S. Paolo in Pistoja fand im Jahre 1032, und wie man in einem Vertrage jener Zeit liest (come si legge in un contratto fatto in quel tempo), in Gegenwart des sel. Atto, des Bischofs jener Stadt, statt. Dehnt man den Begriff des Dokumentes auf die offiziellen Aufschreibungen aus, so kann man die Mitgliederlisten der Lukasgilde hieherzählen, die an drei Stellen benützt sind. Diese beiden Stücke scheinen wirklich die Summe dessen zu repräsentieren, was Vasari aus dieser Quellengattung geschöpft hat.

Erläuterungen.

1. Der lucchesische „contratto", den Vasari im Proemio (I, 239) zitiert, ist seither nicht nachgewiesen worden. Es kann damit ebensowohl eine Urkunde als eine Inschrift (die auf eine solche zurückgeht) gemeint sein. Da Vasari die Natur dieses Belegstückes durch den unklaren Ausdruck in Dunkel hüllt und seine Angaben, die er daraus schöpft, unmöglich in allen Punkten richtig sein können (der sel. Atto, der im Jahre 1133 Bischof wurde, kann nicht 1032 S. Paolo haben gründen helfen), so darf man wohl annehmen, daß es sich hier im besten Falle um ein Dokument handelt, von dem Vasari durch einen Mittelsmann ungenügende Kunde erhielt. Als Beweis seiner archivalischen Studien kann es jedenfalls nicht angeführt werdeu.

2. Die Mitgliederlisten der Lukasgilde lernte Vasari wahrscheinlich bei den Vorbereitungen zur Gründung der Accademia del disegno kennen, die in ihren Anfängen an die Compagnia di S. Luca anknüpfte. Er hat sie sehr flüchtig angesehen und benützt sie nur an drei Stellen: Im Leben des Jacopo da Casentino (I, 678) schreibt er mit der gewohnten Flüchtigkeit ein Stück aus dem ersten Kapitel der Statuten ab, wo sich die Mitglieder des Ausschusses nennen, die die capitoli e ordinamenti verfaßt hatten. Von den Künstlernamen, die hier vorkommen, hat er keinen weiteren Gebrauch gemacht; nur den des Bernardo Gaddi verbesserte er in Daddi. Aus den Verzeichnissen hob er zwei Maler, den Antonio di Andrea

Tafi und den Francesco di maestro Giotto, aus (I, 337 und 405), die ihn als Söhne bekannter Meister interessierten, ohne ihnen merkwürdigerweise Werke zuzuschreiben.[1])

3. Das, was gelegentlich der ersten Auflage über die Unwahrscheinlichkeit der Benützung von Urkunden durch Vasari gesagt wurde, gilt auch für die zweite. Während der Periode, die für die Neubearbeitung in Frage kommt, war er so stark mit seinen künstlerischen Arbeiten beschäftigt, daß er für Studien dieser Art keine Zeit erübrigen konnte, selbst wenn er sie beabsichtigt hätte. Dafür, daß er Fremde mit ihnen betraut hätte, haben wir keine Anhaltspunkte. Außerdem gebot er über so viel neues Material aus anderen Quellen, daß er eine Durchforschung der Urkunden seinen geduldigeren und kritischeren Nachfolgern überlassen durfte.

§ 4. Monumentale Quellen.

1. Wappen.[2])

Genealogische Spielereien mit Wappen waren im 16. Jahrhundert weit verbreitet. Auf Ähnlichkeiten von Wappen begründete man Verwandtschaften und Stammbäume und richtete lediglich an ihrer Hand phantastische Gebäude von Vermutungen auf, die die primitivste Kritik zerstören mußte. Vasari hatte in beiden Auflagen vereinzelte Proben dieser Auffassung gegeben; im ganzen hielt er sich von solchen Exzessen ferne und betrachtete (wozu ihn Borghini angeleitet haben mochte, der sich mit den Wappen der alten florentinischen Familien beschäftigte, aus welchen Studien dann einer seiner Discorsi hervorgegangen ist) die Wappen an Bauten und Kunstwerken als historische Dokumente, aus denen man auf den Stifter oder früheren Eigner des Werkes schließen kann. Da es sich hier

---

[1]) Aus den Libri del Comune behauptet Vas. im Leben des J. Sansovino (VII, 485) die Nachricht zu haben, daß die Familie der Daddi aus Lucca stammte und seit 1300 in Florenz nachweisbar sei. Vgl. dazu jedoch die Note Milanesis a. a. O.

[2]) [Der Verfasser hatte die Absicht (s. o. S. 306) hier noch als Rubriken 2 und 3 die von Vas. erwähnten Bildnisse sowie die Handzeichnungen und Stiche als historische Quellen zu behandeln. Seine Aufzeichnungen sind indessen über formlose Excerpte nicht hinausgediehen.]

meist um Bauten handelte und Vasari die Idee durchführte, die architektonischen Unternehmungen eines Fürsten seien auch die eines Künstlers, so konnte er jene bisweilen wie Künstlersignaturen verwenden. Michelozzo ist der Baumeister des alten Cosimo; selbstverständlich hat er die Zeichnung zu den sechs gemalten Glasfenstern in S. Peter gemacht, die des letzteren Wappen tragen; dieses Wappen findet sich auch an gewissen Anbauten in S. Maria degli Angeli zu Assisi; nur Michelozzo kann sie angeordnet haben. Ähnlich erkennt Vasari die Bauten des Baccio Pintelli in Rom und Assisi an dem Abzeichen Sixtus' IV. Über einer Tür der späteren Dogana in Florenz sah er das Wappen des Herzogs von Athen; sie mußte von Andrea Pisano herrühren, dem ja schon ohnehin der ganze Komplex der Umgestaltungen des Herzogs nach dem Berichte Villanis zugewiesen worden war. Dieser Mißbrauch schließt nicht aus, daß Vasari in manchen Fällen Stifter oder Patrone von Kapellen und Kirchen auf Grund der Wappen (oft wohl auch ohne diese anzuführen) bestimmt hat.

§ 5. Autopsie und Gewährsmänner.[1])

Bei den Zusätzen der zweiten Auflage, die wir bisher kennen gelernt haben und die auf Schriftquellen zurückgehen, hat sich Vasari vielfach die Autopsie erspart, auch wenn es sich nicht um Denkmäler handelte, die nicht mehr vorhanden waren. Daß der weitaus größte Zuwachs aber in Werken besteht, die er selbst gesehen und beschrieben hat, braucht nicht erst lange bewiesen zu werden. Die trockenen Aufzählungen der ersten Auflage ersetzt er soviel als möglich durch lebendige Schilderungen und sucht wenigstens die Gegenstände der einzelnen Darstellungen allgemein nachzutragen. Der Anlage der Revision nach fiel der Löwenanteil an den Verbesserungen dem früher vernachlässigten Trecento zu, das dadurch dreimal so umfangreich[2]) geworden ist; aber auch im Quattro- und Cin-

---

[1]) [Für das vorliegende Kapitel ist Kallab, wie viele von ihm getilgte Partien beweisen, zu keiner abschließenden Fassung gekommen. Wir haben seine Ausführungen nach Möglichkeit konserviert. Lücken und Sprünge sind aber deshalb noch überall wahrnehmbar.]

[2]) 56 Seiten in dem Formate der Giuntina gegen 96 in dem der Torrentina.

quecento sind allenthalben Beschreibungsfehler korrigiert und Lokalisationen nachgetragen worden. In Florenz, Arezzo und Rom ging Vasari die Kirchen von neuem durch, berücksichtigte jetzt stärker die Umgegend und nahm auf, was sich an Kunstschätzen im Florentiner Privatbesitz befand. Auf Reisen, die er teils in Berufsangelegenheiten, teils im Auftrage des Herzogs zu machen hatte, konnte er ganz Toscana durchmessen; wie weit sich seine Nachforschungen erstreckten, haben wir gelegentlich der Inschriften gesehen. Pisa, Lucca, Pistoja, dann auch S. Gimignano, Volterra hat er in erster Linie durchgesehen; die sienesische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts findet, soweit sie sich in Siena selbst befindet, keinen Eingang, während sich Vasari mit der des 16. (Sodoma und Beccafumi) ausführlich abgegeben hat. Um die Kunstwerke, die sich außerhalb seiner Heimat befanden, kennen zu lernen, begab er sich mehrmals auf Reisen, die keinen anderen Zweck als kunsthistorische Studien für die Viten verfolgten. So hat er im Jahre 1563 Assisi und Bologna, vielleicht auch das zwischen beiden Städten liegende Stück der Emilia und die Marken, sowie Urbino und Loreto besucht. In das Jahr 1566 fällt dann die große Reise von Florenz über Perugia, Rom, Loreto, Ancona, Bologna, Parma, Pavia nach Mailand, von da über Cremona, Mantua, Verona nach Venedig und über Ferrara nach Florenz zurück, die seine Erinnerungen an die oberitalienische Kunst, die seit 1542 verblaßt waren, auffrischen und darüber, was innerhalb der letzten 20 Jahre geschaffen worden war, unterrichten sollte. Trotzdem Vasari sich bemühte, alles was er in sein Werk aufnahm, auch zu sehen, so konnte er der Mitarbeiter nicht entraten. Einige von ihnen hat er zitiert, jedoch nicht ahnen lassen, welch bedeutender Anteil ihnen zukommt. Wir können uns von dem Umfang ihrer Beiträge auf drei Wegen eine zutreffende Vorstellung bilden:

a) Vasari führt im ersten Bande eine Menge von Werken aus Städten an, die er nach dem bekannten Itinerar seit den Jahren 1541—1547 nicht betreten hat. Bei mehreren Orten läßt sich ein neuerlicher Besuch ausschließen. Da die Voraussetzung, er habe hier Notizen benützt, die er schon früher gemacht und nur in die erste Auflage nicht aufgenommen habe, bereits an und für sich unwahrscheinlich, in den meisten Fällen schon

aus dem Grunde hinfällig wird, weil es sich um Werke handelt, die in V_1 schon genannt sind, so muß Vasari hier schriftliche Berichte ortskundiger Freunde in Anspruch genommen haben.

b) Vergleicht man das Tempo der Reise von 1566 und die Zeit, die er zur Besichtigung der einzelnen Städte aufgewendet hat, mit den Notizen, besonders im Venezianischen, (Venedig und Verona), die er über ihre Denkmäler bringt, so ergibt sich, daß er sich viel zu kurz aufgehalten hat, um alle die Orte zu besuchen, die er bespricht. Mithin müssen ihm auch hier von ortskundigen Freunden ausgearbeitete Behelfe zur Verfügung gestanden haben, die er in seine Darstellung verflochten hat.

c) Auf teils schriftlichen teils mündlichen Mitteilungen Fremder müssen die Nachrichten über Kunstwerke außerhalb Italiens beruhen. Sie zerfallen in zwei Gruppen. Zu der einen gehören die von Künstlern, die wie Rosso, Primaticcio oder Leoni im Auslande gearbeitet haben, zu der anderen Notizen über Kunstwerke, die wie verschiedene Bilder Tizians exportiert wurden.

Vasari hat einige der Männer genannt, die ihn mit Auskünften unterstützt haben, vermeidet es aber sorgfältig, bei jenen, denen ein großer Anteil an den Viten zukommt, anzugeben, auf welche Nachrichten sie sich erstrecken. So läßt sich insbesondere die Grenze zwischen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen nicht scharf ziehen. Auf die ersteren war er in fremden Städten, die er nur einmal besuchte, auf jeden Fall angewiesen, da er sich nirgends lang genug aufhielt, um selbständige Nachforschungen einzuleiten. Schriftliche Relationen lassen sich aber für die oben unter *a*) und *b*) charakterisierten Nachrichtengruppen mit Sicherheit erschließen. Unter den Verfassern nimmt Fra Marco de' Medici die erste Stelle ein, der das Material zu den Kapiteln über veronesische Maler geliefert und Vasari vielleicht auf den Brief Campagnolas aufmerksam gemacht hat. Für die Friulaner ist G. B. Grassi der Gewährsmann. In undeutlicheren Umrissen erscheint der Anteil des Danese Cattaneo: mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man ihm die Nachrichten über die Architekten und Bildhauer, die in Venedig, auf der venezianischen Terraferma und in Verona gearbeitet hatten, zuweisen. Für Mantua kommt Fermo

Ghisoni, ein Schüler des Giulio Romano in Betracht, der auch die Sammlung der Künstlerbildnisse vermehren geholfen hat. Einzelne Details haben Cosimo Bartoli (Beschreibung des von Attavante illustrierten Silius Italicus in der Bibliothek von S. Giovanni e Paolo zu Venedig) und Niccolò Masini (Nachrichten über den Karton Raphaels zur Austreibung des Heliodor) beigesteuert (VS V, 346).

Über das Verhältnis Vasaris zu diesen schriftlichen Relationen kann man solange nichts Sicheres aussagen, als nicht eine derselben im Original vorliegt. Immerhin wird man nicht fehlgehen, zu vermuten, daß er mit ihnen ebenso verfahren ist wie mit den anderen Schriftquellen: Ghibertis Kommentar, der anonymen Vita des Brunelleschi, dem Buch des Billi in der ersten oder den Chronisten in der zweiten Auflage. Jedenfalls hat er sie nicht einfach abgeschrieben, sondern, wo es anging, durch eigene Beobachtungen und Urteile ergänzt und stilistisch überarbeitet.

Auf die Gewährsmänner, die Vasari mit mündlichen Mitteilungen beigestanden sind, kommen wir in dem nächsten Kapitel über die Tradition nochmals zurück.

Belege.

1. Vasaris ständiger Aufenthaltsort in der Zeit von 1550—1568 war bis 1554 Rom, dann Florenz. Außer kürzeren und längeren Besuchen in Arezzo, die sich in jedem Jahre wiederholten, haben wir von folgenden Reisen Kunde:

a) Im Sommer 1550 weilte er mit Ammanati in Carrara, um die Beschaffung des Marmors für die Kapelle de' Monti in S. Pietro in Montorio zu überwachen.

b) Im Herbst 1554 arbeitete er durch zwei Monate in Cortona.

c) In Pisa hatte er während der Jahre 1561 und 1562 wegen des Umbaues des Palastes und der Kirche S. Stefano de' Cavalieri zu tun. Da der Herzog häufig in Pisa residierte, so wird Vasari öfter zur Berichterstattung dahin berufen worden sein, als wir wissen. Einmal mußte er ihm bis Livorno folgen.

d) Im Jahre 1561 wurde die Vollendung von S. M. dell' Umiltà in Pistoja in Angriff genommen. Vasari war mit der Oberleitung betraut und wird sich wohl alljährlich mindestens

einmal von dem Fortgang der Arbeiten überzeugt haben. Von Pisa oder Pistoja aus wird er Lucca besucht haben.

e) Am 30. Jänner 1560 wurde Cosimos Sohn Giovanni zum Kardinal ernannt. Vasari erhielt den Auftrag, ihn nach Rom zu begleiten und ist, wenn das Datum des Briefes vom 5. März an den Herzog nicht auf einem Irrtum beruht, dem Kardinal nach Siena vorangegangen, wo er mehr als zwei Wochen verblieb. Die Reise berührte Montoliveto, Pienza, Paglia, Bolsena, Bagnaia, Ronciglione und Bracciano.

f) Im Jahre 1563 unternahm Vasari zwei Reisen, die uns nur aus gelegentlichen Erwähnungen in den Viten bekannt sind. Die eine ging wohl über Perugia nach Assisi, die andere nach Bologna, wo er mit Fontana und Primaticcio zusammentraf. Beide werden am besten in den Sommer dieses Jahres zu versetzen sein. Es ist aber möglich, daß er die zwei Städte auf einer Reise berührt hat; dann hätte er von Assisi über Ancona und Rimini nach Bologna (oder umgekehrt) reisen müssen.

g) Zur Belohnung seiner Verdienste um den Apparat zur Hochzeit des Francesco de' Medici erhielt Vasari im Jahre 1566 einen längeren Urlaub zu einer Erholungs- und Studienreise nach Rom, Mittel- und Oberitalien. Das Itinerar und die Reiseroute haben wir in den Regesten genau festgestellt. (Regg. 408 ff.)

h) Im Jahre 1567 verbrachte Vasari den Monat März in Rom, wohin ihn Pius V. berufen hatte.

2. Vasari hat demnach die Denkmäler von Prato, Empoli, Pisa, Lucca, Pistoja, Orvieto, Siena, S. Gimignano, Volterra, Perugia, Assissi, Bologna nach dem Augenschein beschrieben. Nicht besucht hat er Genua, Messina, Neapel, Gaeta, Monreale. Aus den ersteren drei Städten nennt er Werke des Montorsoli, über die ihm wohl dieser selbst das Nötige mitgeteilt haben wird, aus Genua überdies Bauten des Galeazzo Alessi und ein Bild Correggios im Besitze des M. Luciano Pallavigino (VS IV, 116, sowie zwei Bilder Bordones, VII, 465). Die mittelalterlichen Bauten Neapels teilt er teils Niccolò Pisano, teils den beiden märchenhaften Baumeistern Maglione und Buono zu; als Bildhauer (wahrscheinlich dachte er dabei an die zahlreichen Grabmäler aus dem Trecento) werden ohne Angabe von Einzelheiten oder Werken Maglione und Nino Pisano namhaft ge-

macht. Man sieht, daß Vasari verblaßte Erinnerungen zu willkürlichen Taufen verwertet. Aus Gaeta werden Fresken Giottos mit dem Selbstbildnis des Malers erwähnt. (VS I, 391.) Die Herkunft von solchen versprengten Nachrichten läßt sich natürlich nicht feststellen.

3. Die Frage nach der Autopsie bei den Denkmälern von Loreto, Urbino und ganz Oberitalien (mit Ausschluß Bolognas) wird dadurch kompliziert, daß der erste Band der Neubearbeitung bereits 1564, also vor der großen Reise, erschienen ist. Wir haben daher die Rolle der oben charakterisierten schriftlichen Relationen über Orte, die Vasari nicht oder nur flüchtig gesehen hatte, für die beiden ersten Teile und den dritten gesondert zu bestimmen.

a) Von den Städten der Emilia und der Marken werden im ersten Bande Ancona, Ravenna, Pesaro, Rimini, Imola, Forlì und Faenza erwähnt. Daß Vasari über die Denkmäler in Ancona aus eigener Anschauung berichtet, geht aus zwei Stellen hervor: die Passion am Hochaltar von S. Niccolò, die Simone begonnen und Lippo vollendet haben soll, gleiche den Fresken im Kapitel von S. Spirito zu Florenz, eine Beobachtung, die wohl nur Vasari selbst gemacht haben kann (I, 557). Ebenso läßt sich schwer vorstellen, wie jemand anderer als der Verfasser der Viten auf den Gedanken hätte verfallen sollen, Künstlern wie Moccio und Margaritone so viele Bauten ohne jeden Anhaltspunkt zuzuschreiben (I, 366 und 688). Da er in den obgenannten Orten teils Werke von Künstlern anführt, welche in der ersten Auflage behandelt waren (Piero della Francesca in Ancona II, 498, Giotto in Ravenna I, 388, Luca della Robbia und Simone in Rimini II, 169 und 460, Pace da Faenza und Simone in Forlì I, 405, und II, 460), teils seine Aussagen über Werke berichtigt, die er früher schon genannt hatte (S. Francesco in Rimini II, 539), so kann man nicht annehmen, daß er diese Bemerkungen aus alten, 1550 nicht benützten Aufzeichnungen geschöpft habe. So erweist sich die Voraussetzung einer Reise durch die Marken und die Emilia als notwendig; wenn man gegen sie einwenden sollte, daß der Ertrag derselben für das Manuskript zu dürftig gewesen sei, so ist darauf zu erwidern, daß ja Vasari damals schon einen Teil jener Notizen über die Arbeiten des Rondinelli und Cotignola

gemacht haben kann, die erst in dem letzten Teile verwendet wurden.

An diese Reise könnte man auch noch den Aufenthalt in Urbino angliedern; doch sind Vasaris Aussagen über die urbinatischen Kunstwerke im ersten Bande zu unbestimmt, um mit Sicherheit auf Autopsie schließen zu lassen.[1]) Dasselbe gilt für Loreto, wo er die Fresken des Piero della Francesca und Signorelli in der Sakristei und einen Taufbrunnen von Benedetto da Majano in einer Weise erwähnt, die den Gedanken an Mitteilungen eines Dritten nicht verbietet.

Dafür, daß Vasari seit 1542 über Bologna in der Richtung auf Mailand oder Venedig nicht hinausgekommen ist, haben wir ein eigenes Zeugnis, das wir wegen seiner Wichtigkeit wörtlich anführen müssen. Die Lebensbeschreibung des Garofalo und Girolamo da Carpi hebt mit folgenden Worten an (VI, 457): „In dem Teil der Viten, den ich schreibe, werde ich in aller Kürze die Nachrichten der besten und ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister sammeln, die in unserer Zeit in der Lombardei seit Mantegna, Costa, Boccaccino da Cremona und dem Bolognesen Francia gelebt haben, da ich nicht das Leben jedes Einzelnen für sich beschreiben kann und da es mir genügend erscheint, ihre Werke aufzuzählen. Doch hätte ich mich an jenes Unternehmen nicht gewagt, noch würde ich über diese ein Urteil abgeben, wenn ich sie vorher nicht gesehen hätte. Und weil ich seit 1542 bis zu diesem gegenwärtigen Jahre 1566 nicht, wie ich es schon einmal getan habe, ganz Italien durchwandern, noch die genannten und andere Werke, welche in diesem Zeitraum von 24 Jahren sich stark vermehrt haben, sehen konnte, so wollte ich sie, gleichsam am Ende meiner Arbeit, bevor ich ans Schreiben ging, sehen und nach dem Augenschein beurteilen. Und zwar hat es mir gefallen, nach der Beendigung der Hochzeit des erlauchten D. Francesco Medici, Fürsten von Florenz und Siena, meines Herrn, und der durchlauchigsten Königin Johanna von Österreich, für

[1]) Urbino wurde auf der Reise von 1566 nicht berührt. Im Leben des Battista Franco, VI, 500, befindet sich eine allerdings summarische Beschreibung seiner Fresken. Da sich Vasari dabei ausdrücklich auf seinen früheren Aufenthalt in Urbino um 1547 bezieht, so kann diese Stelle für einen neuerlichen Besuch dieser Stadt nichts beweisen.

die ich zwei Jahre hindurch an der Decke des Hauptsaales in ihrem Palaste auf das anstrengendste gearbeitet, Rom, Toscana, einen Teil der Marken, Umbrien, die Romagna, die Lombardei und Venedig mit seinem Bereiche zu besuchen, um die alten Sachen und viele, die seit dem genannten Jahre 1542 entstanden sind, wiederzusehen.“ Vasari behauptet hier Dinge, die wörtlich genommen nicht ganz richtig sind. Seit 1542 hat er Bologna des öfteren, die Emilia und die Marken mindestens einmal, wenn wir mit unserer Vermutung recht haben, sogar zweimal durchmessen; ferner brauchte er nicht bis 1566 zu warten, um Rom, Toscana und einen Teil von Umbrien von frischem zu besuchen. Aber soviel ist klar, daß er sagen will, er habe seit den großen Reisen in den Vierzigerjahren Oberitalien [1]) nicht gesehen. In diesen Worten liegt das auch durch das Itinerar bestätigte Eingeständnis, daß die Zusätze, mindestens der zwei ersten, 1564 schon gedruckten Teile, soweit sie sich auf Oberitalien beziehen, nicht von Vasari herrühren. Diese Folgerung erscheint mir unausweichlich, so schwierig es sein mag, sich die Entstehung der betreffenden Teile im einzelnen vorzustellen.

Denkmäler aus Ferrara, Mantua, Verona, Padua und Venedig kommen in den Viten des Giotto, des Gentile und des Pisanello, der Bellini, des Costa, des Mantegna und des Carpaccio vor. Mit Ausnahme der Giottos sind alle von Grund aus umgearbeitet worden, wenn auch Fragmente von dem ursprünglichen Texte stehen geblieben sind. Die stilistische Umarbeitung ist zweifellos Vasaris Werk; Differenzen der Diktion oder der Ausdrucksweise, wodurch sich diese Partien von anderen unterscheiden, sind, soweit ich sehe, nicht vorhanden. Die Helfer können also nur Material, Notizen geliefert haben, die Vasari auch in seiner Manier appretierte, mit den Resten der ersten Auflage und Berichten aus anderen Quellen (Campagnola) in Übereinstimmung setzte und mit den für ihn so charakteristischen Exkursen über technische Fragen versah. (Leinwandbilder in Venedig, III, 152.) Dabei sind ihm bei seiner schleuderhaften Arbeitsweise, die wir an der Verwertung der Schriftquellen hinreichend kennen gelernt haben, Versehen

[1]) Jedoch mit Ausnahme von Bologna.

genug passiert. So eine Reihe von Namensverstümmelungen (III, 170: Liviano statt Alviano, III, 391: Fuzimelica statt Frigimelica). Er ist über die Lokalitäten nicht unterrichtet, gibt falsche Ortsbezeichnungen oder läßt sie aus (III, 392, 405) und ist auch bei den Beschreibungen unsicher (sette overo otto quadri, III, 153; Ottone figliuolo di Federigo Barbarossa, III, 158; non so che papa, III, 164); fast alles, was er über Giottos Malereien in Oberitalien sagt, I, 388; Mantegnas Eremitanifresken). Im ganzen müssen aber die Vorarbeiten, die er erhielt, ausführlich gewesen sein. Besonders die Gewährsmänner für Venedig, Verona und Mantua haben sorgfältige Bildbeschreibungen geliefert.

Unter den Mitarbeitern ist uns nur ein einziger bekannt, Fra Marco de'Medici, der Vasari über Pisanello unterrichtete. Wir werden seine bedächtige, umständliche Art noch kennen lernen; er dürfte der Berichterstatter für Verona gewesen sein. Aus seinen Relationen scheint Vasari größere Stücke übernommen zu haben, so besonders den Abschnitt über Stefano da Zevio. Der Gewährsmann für Venedig hat sich mehr auf die Korrektur und Ergänzung des Textes der ersten Auflage beschränkt; die Beschreibungen der Bilder Bellinis in S. Giobbe, S. Giovanni e Paolo u. a. hat er vervollständigt; den in der ersten Ausgabe ganz ungenügenden Teil über die Bilder im Palazzo Ducale mußte er allerdings neu arbeiten. In dem Überblick über die venezianischen Maler, der sich an die Vita Carpaccios anschließt, hat er sich allzu sklavisch an den alten Text gehalten; es ist sonderbar, daß er nicht bemerkt hat, daß Marco Bassarini und Marco Basaiti dieselbe Person sind, und daß er andererseits den Lazzaro Bastiani in zwei Malernamen: Lazzaro und Sebastiano zerlegt, wenn der letztere Fehler nicht auf ein Mißverständnis Vasaris zurückgeht.

Das Kapitel über Garofalo und Girolamo da Carpi, dessen Eingang wir oben wiedergegeben haben, bringt Nachträge nicht nur zu den Viten des ersten, sondern auch des zweiten Bandes, in denen Vasari über den Eindruck von Werken spricht, die er zum Teil selbst schon früher zitiert hat. Er scheint also auf diese Weise seine eigenen Wahrnehmungen teils den Aussagen der ersten Auflage, teils den seiner Gewährsmänner gegenüberzustellen. So spricht er über Bambaia, G. Ferrari und Luini, die in den Abschnitten über Montelupo,

Penni, Pellegrino und Boccaccino erwähnt wurden, beschreibt Bilder von Brusasorci und Battista d'Agnolo del Moro, mit denen sich das Leben des Fra Giocondo bereits eingehend befaßt hat, führt jetzt erst die Fresken Pordenones im Dom zu Cremona an, obwohl er dessen Leben gegenüber der ersten Auflage ganz umgearbeitet hatte. Ebenso kommt er von neuem auf Parmigianino und Girolamo Mazzola zurück und spricht von den Fresken des ersteren in der Steccata zu Parma, als hätte er früher über sie geschrieben, ohne sie gesehen zu haben. Silvio Cosinis Tätigkeit in Mailand wird näher charakterisiert, während sich seine Vita mit einem allgemeinen Hinweis auf seine Arbeiten am Mailänder Dom begnügt. Wäre Vasari nach seiner Rückkehr das Manuskript des ganzen dritten Teiles zur Verfügung gestanden, so wäre es, sollte man denken, einfacher und zweckentsprechender gewesen, die Nachträge und Berichtigungen dort einzusetzen, wo die betreffenden Künstler schon genannt und behandelt waren, statt sie in einen unübersichtlichen Abschnitt als ungestalteten Stoff zusammenzuwerfen. Das Verfahren des Autors läßt sich, wie es scheint, nur rechtfertigen, wenn man annimmt, daß der Druck schon soweit fortgeschritten war, daß er die auf der Reise gemachten Betrachtungen, um sie überhaupt anzubringen, nur mehr auf diese Weise seinem Werke einverleiben konnte. Die Stelle, von der an er begann, sie in den Text einzuarbeiten, ließe sich dann ziemlich genau bestimmen. Die letzten Künstler, die mit Nachträgen bedacht werden, sind Francesco und Girolamo Mazzola; im Leben Lottos verwertet Vasari bereits Notizen aus Loreto, Recanati, Ancona, Ravenna; mithin war die größere Hälfte (etwa 238 Seiten) des zweiten Bandes gedruckt, als er von Venedig nach Florenz kam und wieder Hand an das Manuskript legen konnte. Für alle Notizen über oberitalienische Kunstwerke, die sich in diesem Teile finden, hätten wir dann wie bei dem ersten Bande Freunde Vasaris als Gewährsmänner anzunehmen.

Gegen diese Auffassung ist zu erinnern, daß sich nicht alle Äußerungen über Oberitalien auf Berichte Fremder zurückführen lassen. Im Leben Giorgiones erwähnt er ein Bildnis des Lionardo Loredan, das er bei einer Ausstellung am Himmelfahrtstage (Assensa) gesehen hat. (IV, 95.) Nun schreibt Vasari am

9. Mai 1566 an Borghini, er hoffe drei giorni innanzi la Assensa in Venedig einzutreffen. Wenige Zeilen später beschreibt er die Fresken am Fondaco de' Tedeschi und gesteht, daß er nie begriffen habe, was sie darstellen, und daß ihm, soviel er auch danach gefragt habe, niemand darüber Auskunft geben konnte. Diese persönlichen Bemerkungen können wohl nicht von Vasaris Gewährsmann herrühren; wenn sie aber auf seine eigenen Erlebnisse zurückgehen, so wäre es sehr merkwürdig, daß er sie in der ersten Auflage nicht verwertet, und sich ihrer erst nach 24 Jahren erinnert haben sollte. Der Einschub über die Studien Leonardos zu dem Reiterdenkmal des Lod. Sforza und seine Anatomiezeichnungen geht, wie Vasari selbst sagt, auf die Mitteilungen Dritter zurück (quelli che veddono il modello, giudicano IV, 34.) Der Satz über die Schönheit des greisen Francesco Melzi, der in Mailand lebte, ist für Vasaris Art, dergleichen Dinge auszudrücken, viel zu charakteristisch, als daß ihn jemand anderer geschrieben haben könnte. (IV, 35.)

Dazu kommt noch, daß die lange Schilderung der Santa Casa in Loreto, kürzere Absätze im Leben des Correggio, des Girolamo da Treviso und selbst des Pordenone über Kunstwerke in Reggio, Parma und Venedig doch nicht jeder von einem besonderen Berichterstatter verfaßt sein können, wenn man nicht den Gedanken an derartige Mitwirkung Dritter an den Viten ad absurdum führen will. Es wiederholt sich hier dasselbe, was wir schon anderwärts bei den Zusätzen der zweiten Auflage beobachtet haben: Vasari bemühte sich zwar neues Material aller Art herbeizuschaffen, war aber dann zufrieden, wenn er es nur irgendwie innerhalb des alten Grundrisses unterbrachte, ohne sich dann zu kümmern, ob das Neue nicht dem Alten widersprach und Abänderungen des ursprünglichen Textes forderte. So trug er auch die Ergebnisse seiner Reise höchst unregelmäßig ein und brachte es zustande, bei Viten wie der des Pordenone, die er umgoß, auf wichtige Werke zu vergessen. Vielleicht ließen ihn auch die vielen Aufträge, denen er im Sommer 1566 zu genügen hatte, nur so viel Zeit übrig, daß er an dem Manuskript bloß die allernotwendigsten Korrekturen vollzog und die Reisenotizen zum Teile wenigstens in der Form, wie er sie hingeworfen hatte, in das Leben des Garofalo einschachtelte.

b) Bevor wir uns der detaillierten topographischen Prüfung der Orte zuwenden, die Vasari nach den Viten auf der oberitalienischen Reise berührt haben müßte, ist noch eine Schwierigkeit aus dem Wege zu schaffen. Wir wissen nicht, ob er sie vor oder nach dem Beginn des Druckes des zweiten Bandes (der die erste Hälfte des letzten Teiles enthielt) angetreten hat. Nur in dem ersteren Falle konnte er die Wahrnehmungen, die er auf ihr gemacht hat, noch überall eintragen; befand sich das Manuskript aber im März 1566 schon im Satz, so müssen wir als Quelle der Zusätze über oberitalienische Kunstwerke, die uns gleich in der Vita Giorgiones begegnen, wieder schriftliche, von Gewährsmännern ausgearbeitete Vorlagen voraussetzen. Dafür, daß der Druck des zweiten Bandes schon im Zuge war, als Vasari Florenz verließ, spricht der Umstand, daß er sich mehrmals nach Giunti erkundigt und vor allem, daß er sich erst sehr spät im dritten Bande ausdrücklich auf diese Reise beruft.

c) Um zu beurteilen, was Vasari auf seiner Reise von Loreto an der Zeit nach leisten konnte, stellen wir das, was er über die Kunstwerke jedes Ortes sagt, den er berührt hat und berührt haben kann, an der Hand des Itinerars zusammen.

Vasari kam nach einer sechstägigen Reise von Rom am 22. April in Loreto an (vorher hatte er sich wohl noch in Recanati aufgehalten, wo er die Bilder Lottos sah, V, 250), kommunizierte am folgenden Morgen und reiste an demselben Tage nach Ancona weiter. Über die verschiedenen Denkmäler läßt er sich so ausführlich aus, daß die Annahme, er sei schon 1563 hier gewesen, an Boden gewinnt. In Ancona hielt sich Vasari gleichfalls nur eine Nacht auf, um seinen Weg, wie er am 24. April an Borghini schreibt, stamani con buon punto über Fano und Pesaro fortzusetzen. Die Notizen über Bilder Lottos in S. Agostino (V, 251) und über die Arbeiten des Pellegrino Tibaldi (VII, 415) sind, besonders wenn man daran denkt, daß er sie durch persönliche Mitteilungen des letzteren ergänzen konnte, nicht allzu umfangreich.

Von Ancona bis Ravenna hat er nicht viel Mitteilenswertes gefunden. In Sinigallia widmet er der von Genga entworfenen Kirche S. Maria delle Grazie einen Blick (VI, 320), lobt in Pesaro den Bau von S. Giovanni Battista und den her-

zoglichen Palast desselben Meisters (VI, 319, 320, 327). Der Villa Imperiale, die schon in der ersten Auflage genannt worden war, hat er einen Besuch abgestattet, wenn das, was er darüber erzählt, nicht aus dem Munde Bronzinos stammt, der daselbst gearbeitet hatte. Aus Rimini erwähnt er nichts; in Ravenna, wo er die Rotonda vermaß, ging er den Bildern des Rondinelli und Francesco da Cotignola nach (V, 253 ff.) und merkte sich die Fresken des Jacopone da Faenza in S. Vitale an (VII, 420). Nach dem Briefe an Borghini vom 30. April ist er von Ravenna direkt nach Bologna gegangen; das stimmt auch mit dem Itinerar, wenn man annimmt, daß er in Rimini und Ravenna übernachtet und in Bologna, wo ihn Prospero Fontana, Lorenzo Sabbatini und Giovanni da Bologna erwarteten, wie in Mailand drei Tage verbracht hat. Hält man die oben angenommene Reise von Assisi nach Bologna über die Marken für unwahrscheinlich, so muß man Vasari von Ravenna bis Cesena zurückgehen lassen, um ihn auf die Via Emilia zu bringen; denn in Cesena beschreibt er den Hochaltar von Gir. Genga (VI, 318), in Forlì Bilder und Fresken des Marco Palmezzano, Francesco Menzocchi, Rondinelli, Genga (VI, 318 u. 323) und Livio Agresti (VII, 421), in Faenza Bilder des Dosso (V, 100) und des Tizian bei Gio. da Castelbolognese (VII, 435).

Bologna verläßt Vasari am 30. April. Zwei Tage braucht er für Modena und Reggio, zwei muß er in Parma wegen Regenwetters warten, je einen verbringt er in Piacenza, Pavia und der Certosa und langt am 6. Mai in Mailand an. Von Modena bis Mantua bildet der Anhang in dem Leben des Garofalo und Girolamo da Carpi eine Art Reisejournal, aus dem aber Vasari gewisse Nachrichten über schon früher behandelte Künstler ausgeschieden hat. Wie nachlässig er dabei vorgegangen ist, lehren gleich die Denkmäler von Modena, Parma und Reggio. Im Leben des Correggio spricht er von einer Madonna, die von allen Malern hochgeschätzt wird, ohne aber das Bild zu beschreiben oder den Ort, wo es sich befindet, anzugeben. Man könnte nun annehmen, Vasari habe diesen Passus vor der Reise auf die Erzählung eines der forestieri viandanti hin, auf die er sich kurz zuvor beruft, geschrieben. Gleich darauf folgt jedoch eine liebevolle Schilderung des Tages und des Ölberges in Reggio. Aber die Verwirrung ist noch

größer. Die Bilder Correggios in Modena beschreibt er im Leben des Girolamo da Carpi (VI, 470) und nimmt dabei die Madonna mit dem hl. Georg mit, die sich in Wirklichkeit in Parma befand. Man wundert sich, daß in der Vita des Meisters der in der ersten Auflage höchst flüchtige Abschnitt über parmensische Werke nicht umgearbeitet ist; einen Ersatz dafür bietet wiederum die Vita des Girolamo da Carpi, wo wenigstens die Beschreibung der Himmelfahrt und Krönung der Madonna im Dome vorkommt. (VI, 471.) Im übrigen sind die Notizen aus Modena, Reggio, Parma, Piacenza, Pavia für den Aufenthalt, den Vasari in ihnen genommen hat, nicht zu reichlich. In Parma lernte er Girolamo Mazzola und Bernardino Gatti kennen, die in der Steccata malten; der erstere scheint ihm verschiedenes über seine und Parmigianinos Arbeiten gesagt zu haben; denn er zählt unter ihnen Bilder in Viadana und Casalmaggiore mit Angabe des Gegenstandes auf, die er unmöglich gesehen haben kann. In Mailand, wo er drei Tage lang im Hause Leonis weilte, wird dieser wohl den Führer gemacht und ihn zu Melzi geführt haben. Auch hier ist das Arbeitspensum nicht zu groß; mit Ausnahme zweier Abschnitte im Leben Lionardos und eventuell zweier Sätze über Bordone (VII, 365) und G. Alessi (VII, 455) hat er seine Notizen über verschiedene Meister und Bilder im Dom dem Leben des Garofalo einverleibt.

Von Mailand über Lodi, Cremona und Brescia brauchte er bis S. Benedetto in Polinone bei Mantua wegen der durch Regengüsse aufgeweichten Straßen 6 Tage (vom 10. bis zum 15. Mai). In Cremona besuchte er die Tochter des Amilcare Anguisciuola, schrieb den Brief der Sofonisba an Pius IV. samt dessen Antwort ab, um beide als Prunkstücke seinem Werk einzuverleiben und holte die Versäumnisse, die er sich gegen die cremonesischen Maler hatte zuschulden kommen lassen, nach. In S. Benedetto bei Mantua hielt Vasari am 15. Mai einen Rasttag. Von da an wird das Itinerar unsicher. Wir wissen nur, daß er in Ferrara am 27. Mai auf dem Rückwege von Venedig nächtigte und daß er die Absicht hatte, von Mantua aus Verona, Vicenza und Padua zu besuchen und am 21. Mai in Venedig einzutreffen. Auf jeden Fall hatte er einschließlich der Reise von Mantua bis Ferrara 12 Tage Zeit. In dieser

Frist müßte er eine ungeheure Arbeit geleistet haben, wenn er alle die Werke, die er bespricht, selbst gesehen und beschrieben haben wollte, abgesehen davon, daß er überdies Ausflüge bis an den Gardasee und nach Spilimbergo hätte unternehmen müssen; denn er erwähnt aus Verona und Umgebung ca. 100, aus Venedig über 250 Arbeiten. Dazu kommt noch, daß er viele dieser Werke nicht topographisch, wie die aus Modena, Parma usw., sondern nach Meistern anordnet, biographisch-kritische Angaben macht und ab und zu sogar eine chronologische Disposition durchzuführen versucht. Wir müßten ihm daher, auch wenn es Vasari nicht sagte, Mitarbeiter zugesellen, die ihm nicht nur mit mündlichen Mitteilungen, sondern mit schriftlichen Berichten an die Hand gegangen sind. Diejenigen, die er ausdrücklich als solche nennt, sind G. B. Grassi, Fra Marco de' Medici und Danese Cattaneo. Dem ersteren[1]) bekennt er, molti (d. h. tutti) particolari avvisi delle cose che scriviamo del Friuli zu verdanken. Auf größere Teile als die Vita Pordenones haben sie sich nicht erstreckt, weil das wenige, was er über Giovanni da Udines Arbeiten in Udine erzählt, offenbar aus dessen Mitteilungen stammt. Der Dominikaner Fra Marco de' Medici, Inquisitor des hl. Offiz in Verona und Venedig, angesehener Theologe und später Bischof von Chioggia, war sowohl mit der adeligen Gesellschaft als mit den Künstlern von Verona vertraut und daher als Berichterstatter für Verona wohl geeignet. Die Relationen, die er lieferte, zeichnen sich nicht nur durch große Ausführlichkeit und Sorgfalt in den Beschreibungen, sondern auch, wenigstens bei Pisanello und Fra Giocondo, durch Berücksichtigung der gedruckten Literatur aus, die Vasari sehr ferne lag. Auf seine Vorarbeiten gehen außer den schön genannten Partien des ersten Buches die Geschichte der veronesischen Malerschule, die sich an das Leben Fra Giocondos anschließt, sowie die Biographie seines Freundes Sanmicheli zurück. Nach der Danksagung Vasaris an ihn hat es fast den Anschein, als hätte er wenigstens den erstgenannten Abschnitt gemeinsam mit dem Bildhauer Danese Cattaneo aus Carrara verfaßt, der darin häufig zitiert wird.

---

[1]) Über ihn Maniago, Storia delle belle arti Friulane, p. 108 (2. ed. 1823) und Crowe u. Cav. VI, 359/61.

Der letztere dürfte Vasari aber auch sonst geholfen haben; zum mindesten ist das Verzeichnis der Schüler des Jacopo Sansovino, unter denen er sich selbst nicht vergessen hat, sein Werk.

Wir haben schon mehrmals betont, daß Vasari die Berichte, die er erhielt, keineswegs kopierte. So hat er auch in den Kapiteln, die er gleichsam mit fremdem Auge schrieb, überall seine charakteristische Anschauungsweise zum Ausdruck gebracht. Er schaltete persönliche Erinnerungen (V, 290, VI, 359, 364 f.) und Anekdoten (V, 302 — 4) ein, wie nur er sie erzählen konnte, und ließ zweifellos aus seinen Notizen eigene Beobachtungen und Urteile einfließen.

Zieht man aus den Berichten über Venedig und Verona das ab, was auf Rechnung Grassis, Medicis und Daneses kommt, so bleibt noch immer genug für Vasaris Sammeltätigkeit übrig. Ob ihn noch andere Persönlichkeiten in der gleichen Weise gefördert haben, sei dahingestellt. Daß er mit dem Sohne des Jacopo Sansovino, Francesco, gut bekannt war und mit Gio. Maria Verdizzotti[1]) im Briefwechsel stand, sei nur angemerkt. Mündlicher Unterweisungen hatte er sich von vielen Seiten zu erfreuen; er selbst rühmt[2]) das glänzende Gedächtnis des 80jährigen Jacopo Sansovino, der sich noch genau an alle Begebenheiten, die in seiner Jugend vorgefallen waren, und an den Sacco di Roma erinnerte. Auch Paris Bordone hat er über sein Leben und seine Werke ausgefragt. Von Tizian, den er in seinem Atelier aufsuchte, kann er nicht viel erfahren haben. Denn gerade das ihm gewidmete Kapitel der Viten ist nichts als eine erste Materialiensammlung, die Vasari selbst nach einem chronologischen Schema zusammenzustellen suchte. Wenn man die Bedeutung seiner Mitarbeiter richtig abschätzen will, braucht man nur dieses Elaborat mit den wohlgeordneten Biographien der Veronesen zu vergleichen.

§ 6. Tradition.

a) Quellen.

Wir betrachten die mündliche Tradition nach ihren Quellen und Leistungen für die Viten. Während wir hinsicht-

---

1) Vasari nennt diesen Dilettanten und Freund Tizians VII, 460.

2) In der 1570 separat erschienenen Vita Sansovinos.

lich jener in der ersten Ausgabe auf Vermutungen und Rückschlüsse angewiesen waren, sehen wir jetzt klarer. Vasari, der früher bestrebt war, die Spuren seiner Forschung zu verwischen, läßt sich jetzt überall in sein Konzept blicken. So erfahren wir eine stattliche Zahl von Gewährsmännern; andere können wir aus Äußerungen Vasaris erschließen. Wir teilen sie in folgende Gruppen; 1. Männer, die er ausdrücklich als solche bezeichnet (wie Vincenzo Danti, Girolamo da Carpi, Giovanni da Udine, Francesco da Siena usw.). 2. Künstler, die ihm persönlich bekannt waren und deren Leben er schrieb (Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile da Sangallo, Tribolo, Michelangelo usw.). 3. Söhne, Nachkommen, Schüler einzelner verstorbener Meister. 4. Maler, besonders solche außerhalb von Florenz, die Vasaris Sammlung von Bildnissen vermehrten, Sammler, Kunstfreunde u. a.

Belege.

1. Wenn Vasari ausdrücklich sagt, er habe eine gewisse Nachricht von dem oder jenem erfahren, so ist das, obwohl es ziemlich oft geschieht, eigentlich die seltenste Art der Bezeichnung eines Gewährsmannes. Leute, bei denen es sich von selbst versteht, wie die ihm befreundeten Künstler, führt er gar nicht unter dieser Kategorie an; meist werden aber diejenigen, denen er Nachrichten verdankt, in irgendeiner auffallenden Weise namhaft gemacht. Die als Gewährsmänner besonders bezeichneten sind folgende:

Andrea del Sarto und Andrea di Cosimo. Gewährsmänner für die Erzählung der von Piero di Cosimo veranstalteten Mascherata mit dem Triumph des Todes (IV, 134—137. Nè lasciarò di dire — Ma ritornando all' arte ed azioni di Piero). Vasari zitiert diese beiden Maler als Zeugen, obwohl sie schon zur Zeit des Erscheinens der ersten Auflage nicht mehr lebten. Man kann daraus erkennen, daß er 1550 nicht alles aufnahm, was er wußte.

Girolamo da Carpi, den Vasari schon 1541 in Ferrara kennen gelernt hatte (VI, 476), traf er 1550 in Rom und ließ sich von ihm seinen Lebenslauf und Bildungsgang erzählen. Vielleicht verdankt er ihm auch Nachrichten über Garofalo.

Francesco da Siena, ein Schüler des Baldassare Peruzzi, lieferte das Bildnis seines Lehrers und berichtigte dessen Leben in vielen Punkten. So gehen die Jugendgeschichte, die Zuschreibung der Fresken von S. Onofrio zu Rom und im Kastell von Ostia, die Beschreibungen der verschiedenen Apparate und Szenen, Nachrichten über Zeichnungen nach der Antike auf ihn zurück (VI, 604 und 607).

Donato Gianotti wird als Zeuge für einen Vorfall, der sich mit Fra Giocondo am Hofe des Königs von Frankreich zugetragen haben soll, angerufen. Vasari, wenn anders er und nicht Fra Marco de' Medici, bzw. Danese diese Episode eingesetzt haben, kann sie nicht Donato selbst verdanken, weil sie dieser nicht mitangesehen haben kann. (V, 272 f.) Endlich sind hier Borghini und Razzi, über deren Anteil wir an anderer Stelle sprechen, und die Männer zu nennen, die wir als Urheber schriftlicher Relationen bezeichnet haben, da Vasari sich über die Art der Übermittlung ihrer Kenntnisse nicht deutlich ausläßt. Da die in dieser Rubrik zusammengestellten Personen der Zufall zusammengebracht hat, so läßt sich erst bei den folgenden Gruppen zeigen, auf welchem Wege Vasari die Tradition aufzufangen bemüht war. [1])

2. Von den Künstlern, die Vasari neu anführt, hat er die meisten persönlich gekannt. Allerdings ist dieser Umstand für die Viten von sehr verschiedener Bedeutung gewesen. Mit einigen, wie mit Giuliano d'Agnolo, Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile, Tribolo, Doceno, Salviati, Montorsoli war er eng befreundet, hatte mit ihnen Freud und Leid durch lange Zeit geteilt; manche waren jahrelang seine Arbeitsgenossen. Man darf also annehmen, daß er ihre Lebensumstände durch sie selbst und aus eigener Erinnerung gekannt hat. Mit anderen hatte er durch lange Zeit in derselben Stadt gelebt, war mit ihnen bekannt, stand aber mit ihnen in keinem engeren Verhältnis, sei es, weil die Berührungspunkte fehlten, sei es, weil er sich ihnen entfremdet hatte oder weil ihre Interessen einander entgegengesetzt waren. Über sie wußte er das, was man sich allgemein erzählte; allerdings konnte er, so weit es sich um Floren-

---

[1]) Die Nachrichten über die niederländischen Künstler hat Vasari von Stradanus und Gio. da Bologna (VII, 584).

tiner handelte, immer Leute finden, die ihm über sie Aufschluß gewähren konnten. So verhielt es sich mit Puntormo, Bugiardini, Bandinelli, Tasso, Jacone, Bacchiacca u. a. Dann kommt die Gruppe jener Leute, die er gleichfalls kannte, aber nicht suchte und von denen er, ohne es darauf anzulegen, mancherlei wissen mußte, weil sie neben ihm lebten, weil er mit ihnen aus irgendeinem Grunde einmal hatte verkehren müssen oder weil sie sich um seinen Schutz oder seine Protektion beworben hatten (die Aretiner Lappoli und Soggi, fast alle Akademiker). Einen weit größeren Kreis bilden die Leute, die ihr Leben nicht dauernd in Florenz verbracht hatten. Vasari ist mit den meisten irgendwo zusammengetroffen, hatte mit manchen auch zusammen gearbeitet oder längere Zeit an einem Orte gelebt. Wenige von ihnen hat er aber über ihr Leben selbst ausholen können, weil sie schon gestorben oder ihm unerreichbar waren, als er sich dafür interessierte. Aus diesen Erwägungen ergibt sich, daß er aus dem persönlichen Verkehre mit den Künstlern, deren Schicksale er aufzeichnete, weniger schöpfen konnte, als man vielleicht erwarten würde, was durch eine genauere Prüfung der Viten bestätigt wird; denn reicheres biographisches Detail bringt er nur über diejenigen, mit denen er eng befreundet war oder über die er sich genauer erkundigt hat; bei den anderen begnügt er sich mit der Wiedergabe dessen, was man allgemein über sie erzählte und mit der Aufzählung und Beschreibung ihrer Werke, soweit er von ihnen Kenntnis hatte.

3. So war Vasari für die biographischen Nachrichten zum großen Teile auf die Überlieferung im engsten Sinne angewiesen. Woher er nun das einzelne geschöpft, wen alles er befragt hat, das können wir heute natürlich nicht mehr aus den Viten herausdeuten, zumal wir ja nur wenige direkte Bestätigungen solcher Erkundigungen besitzen. Wohl aber sehen wir, wo er sich überall hingewendet, um Auskunft zu erlangen. Das Nächstliegende war, Personen, die den Verstorbenen näher gestanden oder die vermöge ihres besonderen Verhältnisses zu ihnen mancherlei berichten konnten, auszuholen. So finden wir die Söhne des Sansovino, des Garofalo oder ihre Frauen (Sogliani) erwähnt. Aber auch bei Künstlern früherer Generationen suchte Vasari nach ähnlichen Quellen: er befragte

die Nachkommen der Robbia und bietet einen Abriß der Geschichte ihrer Familie, in dem nicht nur Künstler vorkommen. Nachrichten über das Schicksal des Nachlasses und die Erben, von denen er mitunter Zeichnungen erstand, weisen auf derartige Nachforschungen hin (Uccello, Vittorio Ghiberti, Giuliano und Benedetto da Majano, Pollajuoli, Fra Bartolommeo, Marcilla, A. Sansovino, Perruzzi, Lorenzo di Credi, Sogliani, Rosso, Sebastiano; Perugino, Perino, Puntormo, Daniele). In einzelnen Fällen haben solche Bestätigungen Spuren in dem Briefwechsel zurückgelassen; Lionardo Buonarotti wird bestürmt, Nachrichten über Michelangelos letzte Lebensjahre in Rom zu sammeln; Amelini und Daniele schreiben ihm über denselben Gegenstand. (Reg. 331.) Federigo Zuccaro, der Daten über seinen Bruder versprochen, läßt Vasari lange warten. Giovan Maria, der Sohn des Timoteo Viti, schickt einen Lebensabriß des Vaters; über Girolamo und Bartolommeo Genga und Sanmarino wird Vasari durch Baldassarre Lancia, der später in des Herzogs Diensten stand (VI, 325), unterrichtet worden sein.

Aber auch Schüler hat Vasari in Kontribution gesetzt. So werden die Zusätze und Besserungen in der Vita des Lorenzo di Credi aus Mitteilungen des Tommaso di Stefano stammen, dem er am Ende derselben ein Denkmal gesetzt hat. Der oben erwähnte Francesco da Siena gehört gleichfalls hieher. Wenn Vasari in seinem Briefe vom 14. April 1566 aus Rom sagt, vor wenigen Tagen sei Daniele da Volterra gestorben und er werde sehen, so viel über ihn zu erfahren, um eine Vita schreiben zu können, so hat er wohl in erster Linie an dessen zwei Schüler, Michele degli Alberti und Feliciano da San Vito, gedacht, über die er sich beklagt, daß sie ihn mit dem Bildnis ihres Meisters im Stiche gelassen hätten.

Endlich muß noch auf die Erzählungen derjenigen hingewiesen werden, die zu Künstlern in irgendeinem Verhältnis gestanden sind, sei es als Landsleute, Freunde, Gehilfen usw. Aus dieser Gruppe seien nur zwei Typen hervorgehoben: die Gehilfen Vasaris, die wie Prospero Fontana, Pellegrino Tibaldi, Bart. da Bagnocavallo, Marco da Ravenna, Giulio Mazzoni weit herumgekommen waren und mit ihm auch später noch im Verkehre blieben, und die Gewährsmänner für die Nachrichten aus Frankreich (in erster Linie Primaticcio, wohl auch Fon-

tana) und die niederländische Malerei (Hemskerk, Coxie, Calcar, und Stradanus).

4. Der Möglichkeit, daß Vasari von jenen, die ihm Künstlerbildnisse verschafften, wenn sie Schüler der betreffenden Meister waren, auch Nachrichten über diese eingezogen hat, mag wenigstens erwähnt werden. Unter ihnen scheint der häufig genannte Fermo Ghisoni, ein Schüler Giulio Romanos in Mantua, als möglicher Berichterstatter für diese Stadt, diese Rolle wirklich gespielt zu haben.

b) Leistungen.

Der Wirkungskreis der Tradition beginnt in den Neuerungen der zweiten Auflage eigentlich erst mit dem Quattrocento. Zusätze des ersten Teiles beruhen fast durchgehends auf Schriftquellen, Inschriften, und was die Benennungen anlangt, auf Taufen Vasaris. Da die mündliche Überlieferung auch im zweiten Teile wenig Spielraum hat, so obliegt es uns bloß, sie auf ihre Zuverlässigkeit im dritten, dem 16. Jahrhundert gewidmeten, und zwar besonders in den neu hinzugekommenen Viten zu prüfen. Als bestes Objekt bieten sich Vasaris Selbstbiographie und die auf sie bezüglichen Angaben in den anderen Viten dar. In der zusammenhängenden Erzählung ist der Lauf der Ereignisse im großen richtig geschildert, doch unterliefen mehrere grobe Verstöße; einmal wird ein ganzes Jahr übersprungen. Anfangs schreitet die Darstellung von Jahr zu Jahr fort; je mehr sie sich der Gegenwart nähert, desto summarischer wird sie. Die einzelnen in die verschiedenen Viten verstreuten Erinnerungen enthalten ab und zu sogar grobe sachliche Irrtümer, wie der Bericht über Vasaris zweijährigen Aufenthalt in Florenz unmittelbar nach der Vertreibung der Medicäer im Leben Salviatis; ganz unzuverlässig sind die Datierungen eigener Erlebnisse durch Jahreszahlen, die von der Wahrheit häufig um ein oder zwei Jahre abweichen.

Die Genauigkeit, die Vasari in seiner eigenen Lebensbeschreibung nicht erreichte, wird man daher in denen seiner Zeitgenossen um so weniger suchen dürfen. Die Zuschreibungen, die bei den Florentinern und bei den Künstlern, die er genauer kannte, sicher sind, schwanken bisweilen bei den Oberitalienern.

Direkte Datierungen durch Jahreszahlen sind stets mit Vorsicht aufzunehmen; im Leben Tizians z. B. sind sie rein erfunden. Auch die indirekten Datierungen durch die Reihenfolge der Werke oder Beziehungen auf bestimmte Ereignisse tragen häufig den Stempel von Vasaris Pragmatik. So kann man auch hier sagen, daß die Benützung der mündlichen Überlieferung bei Vasari unzertrennlich verbunden ist mit der ihm charakteristischen Umformung und Weiterbildung des Stoffes.

Belege.

1. Die Selbstbiographie hat Vasari mit großer Flüchtigkeit abgefaßt. Die Irrtümer erklären sich daraus, daß er für sie fast ganz auf sein Gedächtnis angewiesen war. Wie der Anfang zeigt, in dem einige der uns noch erhaltenen Briefe benützt zu sein scheinen, wollte er sie ziemlich breit halten. Von 1550 an begann er zu eilen, teils weil er die bedeutsamsten Episoden schon anderwärts vorweggenommen hatte, teils, weil der Abschluß des Werkes drängte, teils aus falscher Bescheidenheit.

2. Wie das Nachwort der ersten Auflage lehrt, plante Vasari schon 1550, die Lebensbeschreibungen der bedeutendsten damals noch lebenden Künstler zu schreiben; sie werden sich wohl unter jenen befinden, die in der zweiten Ausgabe neu hinzukommen. Unwillkürlich wirft man die Frage auf, ob er schon Vorarbeiten für sie besaß, als er jene Worte niederschrieb. Wenn das der Fall ist, so werden sie wohl in Beschreibungen und dürftigen biographischen Notizen bestanden haben. Keineswegs hat Vasari eine Art kunsthistorisches Tagebuch nach der Art der Ricordi geführt, in das er eigene und fremde Erlebnisse als Material für die zukünftigen Viten eintrug. Ein solches anzunehmen, verbietet die große Unzuverlässigkeit der Daten. Fast alle Sterbejahre der florentinischen Künstler sind ungenau. Dann hätte er mit der Anlegung eines solchen Journales sehr früh beginnen müssen, wenn es seine Arbeit wirklich hätte erleichtern sollen, da ja die meisten von ihm behandelten Meister in dem Decennium von 1550 bis 60 starben und ihre Entwicklungsjahre in oder vor seine Jugend fallen. Am wahrscheinlichsten ist es, daß er den Stoff erst zu sammeln begann, wenn die Betreffenden schon verstorben waren und für ihn die Verpflichtung

vorlag, sich mit ihnen zu beschäftigen. So mußte er sich dann für Dinge, die er früher aus ihrem eigenen Munde hätte erfahren können, auf die Aussagen anderer verlassen, die er nicht immer glücklich kombiniert hat (Puntormo). Da er nicht mit einem chronologischen Schema oder einem Gerüst feststehender Daten arbeitete, so boten die allgemein bekannten historischen Ereignisse (sogar sie verlegt er in verschiedene Jahre) und die Folge der Lebensschicksale und der Werke, so weit er sie wußte, die einzigen Anhaltspunkte. Daß bei einer solchen Arbeitsweise mancherlei Irrungen unterlaufen mußten, ist begreiflich. Trotzdem ist Vasaris Leistung bewundernswert. Er verfügt über ein außerordentlich dauerhaftes Gedächtnis, das ihm alte Erlebnisse mit aller Deutlichkeit reproduzieren half und eine energische Phantasie, die automatisch die Details, die sich verloren hatten, ergänzte. Beide Gemütskräfte sind bei ihm unzertrennlich. Er behält Kleinigkeiten, wie die Namen von Persönlichkeiten, mit denen dieser oder jener zu tun gehabt hat, im Kopf, vermag sich aber auch in Situationen, die er nicht miterlebt hat, auf das lebhafteste hineinzuversetzen (Künstlerkompanien).

§ 7. Zusammenhang. Frage der Originalität.

Die vorangehenden Untersuchungen haben gezeigt, wie verschieden und ungleichartig das Material war, das Vasari von allen Seiten für die zweite Auflage anhäufte. Bei der kurzen Zeit, die ihm für sie zur Verfügung stand, war an eine gründliche Durcharbeitung des überreichen neuen Stoffes nicht zu denken. Wir haben schon öfter darauf hingewiesen, wie äußerlich er die neuen Zusätze in den Urtext einklebte; die Fehler der ersten Ausgabe, der Mangel an Sinn für Chronologie, die willkürliche Pragmatik, wurden beibehalten und gesteigert. Dazu kommt aber jetzt noch ein anderes. Vasaris Selbstbewußtsein hatte sich bedeutend gehoben; er fühlte sich nicht nur als großer Künstler, sondern auch als offizieller Historiker. Da ihm eine wirklich wissenschaftliche Bildung abging, so verlor er das Vermögen für die Unterscheidung von erkannten Tatsachen, berechtigten Hypothesen und Phantasien vollständig. Mit der Kühnheit eines bewußten Fälschers

erfand er Attributionen, Namen und Daten und deckt seine eigenen als Fakten angeführten Vermutungen mit dem Zeugnis von andern Schriftstellern. Er hatte genug unter Gelehrten verkehrt, um zu wissen, wie der Anschein eines gelehrten Werkes hervorzubringen war. So zitiert er Autoren, Urkunden und Gewährsmänner, aber so, daß durch die Zitate das, was er aus ihnen entnommen hat, verborgen wird, scheidet scheinbar die festen Tatsachen von den Gerüchten oder unsicherer Überlieferung, der er nicht recht traut, beruft sich auf die Nachforschungen, die er angestellt, und treibt strenge historische und Stilkritik. Nicht immer ist er dabei völlig naiv und bona fide verfahren; jedenfalls läßt er sich von dem Vorwurfe, aus Eitelkeit seine Hauptquellen absichtlich verschwiegen zu haben, nicht reinwaschen.

Dagegen ist er von dem oft gegen ihn erhobenen Verdacht, ein direktes Plagiat an dem geistigen Eigentum anderer vollbracht zu haben, freizusprechen. Ein gewisser Giuliano Ricci behauptete, daß D. Miniato Pitti ihm eine Unzahl von Lügenmärchen aufgebunden; Serafino Razzi wollte das Verdienst verschiedener Abschnitte seinem Bruder Silvano vindizieren; Baldinucci und Bottari wollten in vielen Teilen den Stil des D. Vincenzo Borghini erkennen. Diese Vorwürfe hat schon Lanzi mit Glück entkräftet. Daß Vasari eine Menge von Mitarbeitern und Gewährsmännern hatte und auch schriftliche Ausarbeitungen benützte, haben wir gesehen; Pitti, D. Silvano und Borghini haben sicher zu ihnen gehört und ihn mehr als andere unterstützt. Pitti war ein alter Gönner Vasaris, doch daß er mehr als die Register angefertigt hat, läßt sich mit Grund nicht behaupten. Enger verbunden mit den Viten ist D. Silvano: er hat Daten beigesteuert und scheint das Manuskript durchgesehen oder korrigiert zu haben; vielleicht hat er auch stellenweise die Zusammenfügung des alten und neuen, oder selbst die Stililisierung vorhandener Materialien besorgt; für die Vermutung, daß er aber ganze Teile selbst verfaßt hat, haben wir keinen Anhaltspunkt. Am meisten verpflichtet war Vasari dem Borghini. Er hatte ja schon bei der ersten Ausgabe mitgeholfen; lange lag das Manuskript der Revision bei ihm; Vasari wird sich mit ihm ebenso wie bei seinen künstlerischen Arbeiten über jede Einzelheit beraten haben. Er machte ihn mit Sacchetti

und der Anekdote über Cimabue aus dem Ottimo bekannt, und wird ihn gewiß auf die Stellen aus Chroniken und Historikern aufmerksam gemacht haben. Vasaris Selbständigkeit zeigt sich aber gerade an den überall sichtbaren Fehlern in der Behandlung des historischen Stoffes. Borghini war ein viel zu besonnener und kritischer Historiker, als daß man ihm die Verantwortung für die Schnitzer Vasaris aufladen dürfte.

Belege.

1. Vasaris Stilkritik in der 2. Auflage, wenn man überhaupt seine Taufen mit diesem Namen noch bezeichnen darf, zeichnet sich durch die größte Eigenmächtigkeit aus. Von ca. 1300 an gibt es fast keine anonymen Werke für ihn mehr (eine Ausnahme I, 608), d. h. er führt nur solche an, die er einem bestimmten Meister zuteilen kann. Das große Reich der Attribution ist das Mittelalter und das Trecento; doch auch im 15. Jahrhundert fehlt es nicht an willkürlichen Bestimmungen. Es ist schwer sich vorzustellen, wie Vasari bei ihnen vorgegangen ist. Er spricht häufig von Stilkritik,[1]) führt abweichende Meinungen anderer an, die er unbegründet findet (II, 653 und II, 293: Masaccio und Fra Filippo), häuft dabei auf einen Meister die verschiedenartigsten Werke und teilt auch Künstlern Werke zu, von deren Art er keine Ahnung haben konnte (M°. Cione, die Goldschmiede aus dem Traktate des Filarete etc.). Um so eigentümlicher berührt die Nachahmung kritischen Verfahrens, wenn er von Antonio Tafi oder Francesco di Giotto sagt, er habe keine Werke von ihnen finden können.

Ein dunkles Kapitel in Vasaris Quellengeschichte bilden Namen wie Maglione, Moccio, Maestro Cione. Wie Vasari zu ihnen gekommen ist, ob er sie aus mißverstandenen Inschriften herauslas, ob sie ihm jemand überliefert oder ob er sie sich eingebildet hat, ist heute nicht mehr zu konstatieren.

2. Die pragmatischen Weiterbildungen der Tradition nehmen dieselben Formen an, wie in der ersten Auflage. Vasari schlägt die Brücke zwischen Ereignissen, die keinen Zusammenhang haben, stellt die Motivierungen her, rekonstruiert Situationen und Charaktere.

---

[1]) Von den Tafelbildern Orcagnas, che parte si conoscono al nome ... parte alla maniera, I, 607. Michelozzos Figuren si conoscono alla maniera (II, 449).

Doch besteht zwischen den Viten der Künstler aus dem 16. und denen aus dem 14. Jahrhundert ein bedeutender Unterschied. Bei den ersteren schützte ihn die Fülle der Überlieferung und die drohende Zensur der Zeitgenossen vor hellen Sprüngen seiner Phantasie; infolgedessen enthielt er sich der pragmatischen Erfindungen der Jugendgeschichten und Todesarten; zwischen den einzelnen Ereignissen knüpfte er die Fäden oft willkürlich; doch ist hier der Spielraum für Irrtümer verhältnismäßig gering. Wahre Triumphe feiert dagegen seine Pragmatik in den drei neuen Viten des ersten Teiles. Vasari brachte es zusammen, das disparateste Material so aneinanderzukitten, daß es, man kann fast sagen, Jahrhunderte gebraucht hat, bis man imstande war, alle diese Verbindungen, die er in seinem Leichtsinn gestiftet hatte, kritisch zu lösen. Neu war hier die Maskierung von Hypothesen als historischer Tatsachen. Vasari entnahm der Geschichte ein Faktum und verknüpfte es mit einem Künstler, sei es, daß er ein chronistisch bezeugtes Werk als dessen Arbeit aufmarschieren, sei es, daß er dessen Lebensschicksale von historischen Ereignissen bestimmt sein läßt. Wenn er nun Arnolfo den durch Villani verbürgten Bau des Palazzo Vecchio ausführen oder Spinello wegen der Unruhen von 1384 aus Arezzo fliehen läßt (I, 688 und 691), so hat man bisher meistens auf besondere Quellen Vasaris geschlossen und Stellen der letzteren Art als indirekten Datierungen bis in die jüngste Zeit Vertrauen geschenkt. Sehr charakteristisch für unseren Autor sind die Bildnisübermittlungen: er bemüht sich, herauszufinden, wenn er auf ein Porträt stößt, wer zwischen dem Porträtierten und dem, der es später reproduziert, vermittelt haben kann. So wird erklärt, daß Andrea Tafi Cölestin IV. und Innozenz IV. zeichnete, damit Buffalmacco die Köpfe dieser beiden Päpste an den Fresken von S. Paolo a Ripa d'Arno zu Pisa anbringen konnte (I, 337, ähnlich I, 387).

3. Mit zu Vasaris Pragmatik gehört seine besondere Verwendung der chronologischen Daten. Während die erste Auflage mit Jahreszahlen (abgesehen von Geburts- und Todesdaten) sehr sparsam umging, leidet die zweite Überfluß an ihnen. Aus den Chronisten und Inschriften lernte er die Vorteile einer festen Datierung für die Anordnung kennen; so

setzte er Jahreszahlen, die auf bloßer Schätzung beruhen, häufig ein und erweckte den Eindruck, als habe er gewisse Viten (Arnolfo, die Pisani, Agostino und Agnolo, Giotto, A. Pisano, T. Gaddi, Spinello, später besonders Tizian) wirklich nach der Zeitfolge angeordnet. Ganz erfunden hat er aber Zahlen, die die Dauer einer Arbeit oder eines Aufenthaltes angeben: Giotto kehrte im Jahre 1316 nach sechsjähriger Abwesenheit nach Florenz zurück (I, 388); Agostino und Agnolo arbeiten drei Jahre an dem Grabmal Tarlati, acht Jahre an der Tafel von S. Francesco in Bologna (I, 437). Die letzte Angabe interpretierte Vasari aus einer Inschrift heraus, die er eingestandenermaßen nicht lesen konnte.

4. Mit der bona fides Vasaris bei Quellenzitaten ist es eine eigene Sache. Selbst direkte Anführungen sind nicht immer zuverlässig (s. o. S. 154). Was soll man aber sagen, wenn es bei ganz unglaubwürdigen Angaben heißt: si legge anco (I, 348 und 657). Mit dem dicono, si crede, affermano alcuni deckt er sich den Rücken; solche Wendungen fügt er jetzt bei Anekdoten der ersten Auflage ein, die an den Glauben der Leser hohe Anforderungen stellen, wie bei der Eigeschichte Brunellescos. Ab und zu werden Autoren auf diese Art zitiert (so Boccaccio I, 510), häufig führt er eigene Zweifel so ein; das lustigste jedoch ist, daß er in dieser Form auch gegen seine eigenen Behauptungen in der ersten Auflage polemisiert (I, 141 und III, 52).

5. Die gehässige Verdächtigung des Giuliano Ricci, die wohl die Abneigung verschuldet hatte, mit dem die eingeborenen Florentiner das Glück der durch Hofgunst emporgekommenen aretinischen Familie betrachteten, ist so unbestimmt gehalten, daß sie als historisches Zeugnis gar keinen Wert hat.[1]) Aber auch die Anschuldigungen des D. Silvano Razzi sind grundlos. In den 1588 gedruckten Vite dei Santi e Beati del Sacro ordine de' Frati Predicatori (In Firenze nella stamperia di Bart. Sermartelli) heißt es nach der Beschreibung der Arca des hl. Dominikus in S. Domenico zu Bologna: ma chi pur volesse [sa-

[1]) Gaye (Carteggio I, 150 Note) schöpfte den Passus, der sich auf Vasari bezieht, nicht aus dem vollständigen „Priorista“ Riccis, sondern aus dem Zibaldone Marinis und Baldinuccis Magl. Cl. XVII, Nr. 11 (jetzt II, II 110) fol. 359a. Cf. auch Scoti-Bertinelli, Vasari p. 65.

pere nomi de maestri] può vedere il tutto nelle vite de' pittori, scultori et architetti, scritte per la più parte da D. Silvano Razzi mio fratello per il S. Cavaliero M. Giorgio Vasari Aretino suo amicissimo: essendo che in esse si racconta cosa per cosa da chi fussero fatte et l'eccellenza di ciascuno et in particolare vi si legge la vita dell' Ecc. Fra Damiano da Bergamo, frate converso dell' ordine nostro (p. 26,). Im Leben des Fra Giovanni da Fiesole spielt er auf seinen Bruder nur an, ohne ihn zu nennen: Ma percio che quanto appartiene all' arte della pittura, è stato detto di fra Giovanni.. tutto quello, che di lui si è potuto sapere e delle sue opere eccellentissime da chi ha scritto le vite de' Pittori per lo Signor Cavalier Giorgio Vasaro non ne dirò qui altro etc. (p. 231 f.). Schon daraus, daß D. Serafino aus den Viten Vasaris eine Lebensbeschreibung des Fra Damiano zitiert, geht hervor, daß er sie sehr schlecht kennt. (Cf. VS VII, 16 u. 105.) Nun hat aber D. Silvano tatsächlich ein Compendio delle vite de' pittori verfaßt, das aus dem Besitze del Migliores in die Magliabecchiana gelangt ist.[1]) Dieses Werk ist aber nichts als ein mit geringfügigen Zusätzen versehener, stark gekürzter Auszug aus den Viten Vasaris, der von Arnolfo di Cambio (Cimabue fehlt) bis Francesco Mazzola reicht. Nicht Vasari, sondern D. Silvano ist der Plagiator.

[1]) Magl. Cl. XVII, Nr. 23 (jetzt II, I, 367). Am Ende der Handschrift das Visum des Kanonikus Jac. Minerbetti und des bischöflichen Vikars Piero Niccolini, letzteres vom 26. August 1625. Razzi war um diese Zeit schon tot. Wer sich um die Druckerlaubnis bewarb und warum die Ausgabe unterblieb, ist unbekannt.

III. Teil.

Historische, kritische, ästhetische Gesamtansicht.



(Entwürfe und Fragmente.)

1.

Die Analyse der Quellen und die Kritik der Richtigkeit der Tatsachen, die ein Historiker benützt, stehen notgedrungen unter einer künstlichen Abstraktion. Auch bei der größten Akribie muß sie ein theoretisches Ideal bleiben, das niemand erreichen kann, weil sie ihm jegliches Interesse und jegliche Möglichkeit, sie irgendwie zu gruppieren und zu bewältigen, rauben würde und es bedarf keiner weit ausgreifenden erkenntnistheoretischen Erwägungen, um einzusehen, welche Einschränkungen sich der Satz von der Darstellung der Ereignisse, wie sie sich wirklich zugetragen haben, gefallen lassen muß, um gültig zu sein. Die unmittelbare Wirkung eines Geschichtswerkes beruht weniger auf der Genauigkeit in der Angabe der Details, als auf den Gedanken, durch die das Material gruppiert, die Einzelheiten zu größeren Zusammenhängen zusammengefaßt und bewertet werden. Die Prüfung der Zuverlässigkeit und Wahrhaftigkeit Vasaris war nur eine der Vorarbeiten für die Beurteilung seiner Viten; ihr Verdienst, ihre historische Stellung werden wir verstehen und abschätzen können, wenn wir die Ziele, die er verfolgt und die Wertmaßstäbe, die er angewendet, ins Auge fassen.

Das Ziel, das ihm bei der Abfassung seines Werkes vorgeschwebt hat, hat Vasari mit besonderer Emphase an der schon öfter angezogenen Stelle aus dem Proömium zum zweiten Teile umschrieben. Er verwahrt sich dagegen, daß es bloß als eine Übersicht über Zahl, Namen und Abstammung der Künstler und den gegenwärtigen Standort ihrer Arbeiten angesehen werde; diesem Zwecke hätte ein einfaches Verzeichnis genügt. Nach dem Vorbilde der besten Geschichtschreiber, die sich nicht mit der einfachen Erzählung dessen, was geschehen ist, begnügt haben, sondern die den Absichten

und Überlegungen der Menschen, den Ursachen des unglücklichen oder glücklichen Ausganges der Unternehmungen nachgegangen sind, die Irrtümer aufgedeckt und auf die klugen Entschlüsse hingewiesen haben, will er nicht nur vorbringen, was die Künstler gemacht haben, sondern auch mit Überlegung das Beste von dem Besseren und Guten auswählen, Arbeitsweise, Auffassung und Manieren der einzelnen Maler und Bildhauer unterscheiden und die Ursachen ihrer Stile sowie des Aufblühens und Verfalles der Künste mit allem Fleiße erforschen. Denn darin bestehe die Seele der Geschichtschreibung und das, was in Wahrheit die Menschen leben lehre und sie bilde und dies sei, abgesehen von dem Vergnügen, das die Betrachtung der Vergangenheit bereitet, der wahre Zweck der Historie; so habe er die Geschichte der bedeutendsten Künstler zu schreiben unternommen, um den Künsten zu nützen und sie zu ehren.

Deutlich ist hier ausgesprochen, daß Vasari mit den Viten einen doppelten Zweck verfolgte: den pragmatischen Zusammenhang in der Entwicklung der Künste aufzudecken und sie durch die Einsicht in denselben zu fördern. Wir haben zu untersuchen, inwieweit diese Gedanken die Gestaltung der Viten beeinflußt haben.

Der pragmatische Zusammenhang beruht auf der Betrachtung der Künste „von Cimabue bis auf unsere Zeit“ (wie es auf dem Titel der ersten Auflage heißt), als der Zeit allmähliger Vervollkommnung, die in den Werken Lionardos, Raphaels, Correggios, Giorgiones, Polidoros und ihrer Schüler, besonders aber in denen Michelangelos gipfelt. Innerhalb dieser Grenzen spielt sich jene Bereicherung der Darstellungsmittel, jene Vertiefung der künstlerischen Auffassung ab, als deren Ergebnis der vollkommene Stil erscheint. Vasari weist die Künstler seiner Zeit darauf hin, wie viel Mühe, Arbeit und Begabung notwendig waren, um diese Frucht reifen zu lassen, wie dankbar sie ihren Vorgängern sein müßten, weil sie ihnen das, was ehemals den Besten unerreichbar war, als leicht zu erwerbendes Erbteil in den Schoß gelegt, und er ermahnt sie, diesen Schatz zu wahren und nicht durch Trägheit oder Unwissenheit verkommen zu lassen.

Ideen dieser Art sind nicht neu. Die ganze Renaissance

faßte, soweit sie humanistisch gesinnt war, ihre Kultur als einen ungeheueren Fortschritt auf allen Gebieten gegenüber dem Mittelalter auf. Diese Tendenz kommt aber nur zum Ausdruck, sobald es sich um die Gegenüberstellung dieser beiden Zeitalter oder um die Abwehr dessen handelte, was aus dem früheren noch weiterlebte; zu einer pragmatischen Betrachtung geistiger Leistungen in dem optimistischen Sinne Vasaris sind auf anderen Gebieten als dem der bildenden Künste höchstens Ansätze vorhanden. Die Lebensbeschreibungen berühmter Juristen, Humanisten, Theologen usw. entbehren eines einheitlichen Wertgesichtspunktes. Der Stolz und das Selbstbewußtsein, mit dem die Literaten und Philologen ihre eigenen Leistungen gegenüber denen der Vergangenheit hervorheben und etwa an denen der Antike messen, ist etwas anderes als das Bewußtsein der durch eine mehr als zwei Jahrhunderte umfassende Kontinuität der Probleme und der Arbeitsmethoden erreichten Fähigkeiten. Vielfach machen sich entgegengesetzte Ansichten geltend. In der Dichtkunst liegen die am höchsten bewerteten Erzeugnisse weit in der Vergangenheit; man sucht durch ihre Nachahmung den inzwischen eingetretenen Verfall zu überwinden und hofft erst von der Zukunft, daß sie sie übertreffe; auch der Widerwille gegen die Tyrannei historischer Vorbilder, die sich wie bei Aretino in Ausfällen gegen die Pedanterie und einer arroganten Betonung der Modernität äußert, weist auf dieselbe Stimmung. Historiker, wie Macchiavelli, Guicciardini und die Zeitgenossen Vasaris Varchi, Segni und Nardi sind der Gegenwart gegenüber vollends pessimistisch. Die Ansicht von dem Fortschritt in der Entwicklung der Künste ist trotzdem nicht Vasaris geistiges Eigentum. Sie hatte sich in Florenz gebildet und ist der Ausdruck der wirklichen Kontinuität künstlerischer Arbeit und Überlieferung. Keine Stadt in Italien konnte auf eine ähnliche, ununterbrochene, gleich weit oder weiter zurückreichende Reihe von Künstlern zurückschauen, von denen die Tätigkeit des einen die des anderen bedingte. Hier war vor allem die Kenntnis des Zusammenhanges vom Trecento bis in die neueste Zeit lebendig, während man anderwärts nur die Namen weniger isoliert dastehender älterer Meister kannte. Hier finden wir auch die frühesten Versuche, künstlerische Tätigkeit sachgemäß zu beschreiben

und zu würdigen. Filippo Villani, der älteste Kunsthistoriograph, formuliert schon die Grundlage zu dem Gedanken der fortschreitenden Entwicklung: vor Cimabue liegt die griechische und lateinische Malerei durch viele Jahrhunderte in den Fesseln vollständiger Unkenntnis; die Florentiner erwecken die erschöpfte und fast erloschene Kunst zu neuem Leben. Ghiberti begrenzt die Zeit des Verfalles und läßt ihn mit der Zerstörung der antiken Statuen und Malereien in der Zeit der Verfolgung der Bilder unter Konstantin und Papst Silvester beginnen. Damit war der historische Zusammenhang mit der antiken Kunstgeschichte des Plinius hergestellt. Zugleich fand man auch den idealen. Der anonyme Autor der Vita Brunelleschis führt breit aus, was bei Villani und Ghiberti zwischen den Zeilen zu lesen ist, daß die neue Kunst nichts ist als eine Wiederbelebung der antiken. Villani hatte Giotto non solum illustris fama decore antiquis pictoribus conparandus, sed arte et ingenio preferendus genannt und ähnliches haben viele andere von ihren Zeitgenossen behauptet. Im Verlaufe der Zeit mußten aber immer die älteren dieses Lob an die jüngeren abtreten und der Gedanke einer allmähligen Entwicklung bis zu dem Punkte, wo die Antike erreicht und übertroffen wurde, scheint sich so von selbst zu ergeben. Literarisch ist er erst sehr spät fixiert worden. Keiner der älteren Schriftsteller verwendet ihn, um den Rang der Künstler nach ihrer Annäherung an jenes Ideal zu bestimmen. In seiner ganzen Schärfe konnte er allerdings erst gefaßt werden, als jene Wertverschiebung zur Ruhe gekommen war. In der Zeit, als Raphael und Michelangelo von ihren jüngeren Zeitgenossen als unbedingte Muster betrachtet zu werden begannen, wird er in den Kreisen der florentinischen Manieristen von selbst aufgetaucht sein.[1]) Ihn als historisches Ordnungsprinzip in seiner ganzen Bedeutung erkannt und angewendet zu haben, bleibt aber Vasaris Verdienst.

Will man abschätzen, was er ihm geleistet hat, so muß man mit einem Momente von subjektivem Charakter beginnen. Die Idee der Entwicklung ist nicht etwa das Ergebnis des ganzen Werkes, sondern dessen Voraussetzung. Mit ihr ging er an den Stoff heran; sie vereinfachte das ungeheure Material

---

[1]) Er findet sich auch bei Gelli, aber nur rudimentär.

und gewährte ihm jene in Leichtfertigkeit ausartende Sicherheit, an seiner Bewältigung nicht zu verzweifeln. Unter einem anderen Gesichtspunkt hätte er sich gar nicht an eine Aufgabe von solchem Umfange wagen können. Der zweite Vorteil, den sie ihm bot, liegt in dem Umstande, daß sie mit seiner Kunstpraxis aufs innigste verwachsen war. Der Maßstab, den er anlegte, war kein theoretisch ersonnener; um ihn anzuwenden, bedurfte er keiner Abstraktionen und künstlicher Einstellungen. Weil die künstlerischen Ziele des Manierismus noch in engster Verbindung mit denen der vorangegangenen Perioden standen, so konnte er durch einen Vergleich mit jenen wesentliche Motive dieser herausfinden. Durch den Begriff der Vervollkommnung gewann er eine feste Disposition. Die nach der Zeitfolge geordnete Reihe der Künstler wird zur Entwicklungsreihe; jeder Meister trägt etwas zur Ausbildung oder Verbreitung des guten Stiles bei und unter diesem Gesichtspunkte gewinnen auch Werke, die nach dem Urteil von Vasaris Zeitgenossen für sich keinen Wert besitzen, ein eigenes Interesse. Der ästhetische und kunstpädagogische Maßstab geht in einen historischen über; wie sich dieser bei Vasari selbst immer mehr Raum schafft, kann man an der verschiedenen Berücksichtigung der mittelalterlichen Kunst in den beiden Auflagen beobachten. In der ersten geht er mit der seit Villani ständigen Geringschätzung über sie hinweg; in der zweiten sucht er die Stufen des Verfalles mit der römischen Kaiserzeit und die Ansätze zur Neubelebung besonders in der Architektur an zahlreichen Beispielen zu verfolgen.

Die Durchführung des Entwicklungsgedankens unterliegt bei Vasari weitgehenden Einschränkungen. Gleich seinen Vorgängern hält er an der Darstellung in der Form von Künstlerbiographien fest; das entwicklungsgeschichtliche Interesse wird durch das Interesse an der Persönlichkeit und ihren Leistungen verdrängt. Nur in den Einleitungen faßt er die Stellung und das Verhältnis der verschiedenen Meister zu den Zielen der ganzen Bewegungen ins Auge und gliedert die Entwicklung in drei große Etappen. In den einzelnen Viten hat er das Bestreben, die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung parallel mit der chronologischen zu führen; in den meisten Fällen ist es bei der bloßen Absicht geblieben. So bildet der Entwicklungsgedanke nur den

Rahmen, innerhalb dessen sich die Schilderung des künstlerischen Lebens der Renaissance aufbaut; in der Darstellung weicht er einer anderen Tendenz, die Vasari mit ihm verbunden hat, der Hervorhebung alles dessen, was auf die Künstler seiner Zeit bildend wirken soll. Da auf ihr die Wertbestimmung der in die Entwicklung eintretenden Faktoren beruht, so müssen wir uns mit den ihr zugrunde liegenden Ansichten Vasaris über Kunst und Künstler beschäftigen, bevor wir entscheiden, inwiefern jene beiden Faktoren zur historischen Erkenntnis der Renaissance beigetragen haben. Durch den Vergleich seiner Anschauungen mit denen seiner Vormänner und Nachfolger werden wir auch die Herkunft und Bedeutung der Kunsttheorie, die er vertritt, kennen lernen.

Man darf die ästhetischen und kunsttheoretischen Anschauungen Vasaris nicht als ein System betrachten. Fragmentarisch treten sie uns in den Viten entgegen als verallgemeinerte Beobachtungen, als praktische Kunstregeln, als apodiktische Sätze, die zur Begründung besonderer Urteile dienen. Der Form nach geben sie sich als die Teile eines umfassenden Gedankengebäudes; versucht man, es aus den Stücken aufzubauen, so gerät man in Verlegenheit. Die Begriffe schillern; ihr Inhalt ist mangelhaft bestimmt; löst man die allgemeinen Sätze aus dem Zusammenhang, in dem sie stehen, so verlieren sie ihre charakteristische Bedeutung. Der Tendenz zur Theorie entspricht nicht die logische Durchbildung der Abstraktion; die Betrachtung haftet stets am Konkreten, am einzelnen Fall. Es wäre vergebliche Mühe, die Inkonsequenzen und Widersprüche durch eine harmonisierende Betrachtungsweise aufzulösen. Man muß sich immer wieder erinnern, daß man das Werk eines Künstlers vor sich hat, der die Vergangenheit durch die Bestrebungen seiner Gegenwart zu verlebendigen und zugleich seine Zeitgenossen mit den Lehren der Geschichte bekannt zu machen sucht.

Die praktischen Antriebe überwiegen und führen bis zur Umgestaltung und Veränderung der Tatsachen; die Allgemeinheit der theoretischen Sätze ist nur eine Einkleidung für die Lebhaftigkeit, mit der die aus ihnen fließenden Forderungen geltend gemacht werden. Gerade in der Vielfältigkeit der Urteile, in der Durchkreuzung der Wertungsweisen liegt der

eigenartige Wert von Vasaris Kunstanschauungen; sie sind ein Spiegelbild der mannigfachen Tendenzen, von denen das künstlerische Leben seiner Zeit bewegt, und der Richtungen, in denen es aufgefaßt wurde. Der Mangel einer produktiven Persönlichkeit, der seinen malerischen Schöpfungen zum Schaden gereicht, wird hier zum Vorzug; wir würden ohne seine Viten das wichtigste Dokument zur Deutung der künstlerischen Absichten des 16. Jahrhunderts entbehren. Um die Viten in dem angegebenen Sinne auszunützen, ist zweierlei erforderlich: einerseits muß man die Äußerungen Vasaris mit den Ansichten der ihm vorangehenden Generationen, andererseits mit seiner künstlerischen Praxis zusammenhalten, um ihre wirkliche Bedeutung aufzufassen. Seine Abhängigkeit von der kunsttheoretischen Literatur, die ihm, wie wir schon bemerkt haben, nur zum geringsten Teile bekannt war, ist gering; die Quelle für seine Anschauungen sind nicht Bücher, sondern der Verkehr mit seinen Berufsgenossen, mit Kunstliebhabern, Sammlern und Literaten. Zu einer Zeit, in der die literarische Fixierung von Künstlerurteilen noch zu den Ausnahmen gehört, bildet die mündliche Aussprache aller derjenigen, die mit der Kunst in irgendeiner Verbindung stehen, den wichtigsten Faktor der Kritik. Wie Künstlerurteile in der italienischen Renaissance zustandekommen, mit welchen Forderungen und Prinzipien die an dem Kunstleben teilnehmenden Persönlichkeiten an die Betrachtung von Kunstwerken herantreten, haben wir daher zu schildern, bevor wir Vasaris Anschauungen im einzelnen mit denen seiner Vorgänger und Nachfolger vergleichen.

2.

Eine Geschichte der Kunstkritik hat mit zweierlei Schwierigkeiten zu kämpfen: die eine liegt in der Abgrenzung und Erfassung ihres Gegenstandes, die andere in der eigentümlichen Beschaffenheit des Materiales, auf das sie sich stützt. Daß sie auf die Geschichte der Kunsttheorien und der Ästhetik einerseits, auf die Geschichte der Künste andererseits als Grundlagen angewiesen ist, bedarf weiter keiner Erläuterung. Aber sie ist mit keiner von diesen identisch. Denn jene betrachten die Entstehung und den inneren Aufbau fertiger

Gebilde, die, sei es in schriftlicher Fixierung, sei es in den einzelnen Kunstwerken, vorliegen. Die Kritik ist ein Faktor, dessen Wirksamkeit wir sowohl in der Betrachtung, als in der Produktion von Kunstwerken überall voraussetzen müssen; aber verhältnismäßig selten haben wir sie in direkten Äußerungen vor uns und in den meisten Fällen sind wir gezwungen, ihre Träger, ihren Inhalt und ihren Einfluß zu erschließen. Wir werden daher gut tun, uns über dasjenige, was wir unter Kritik verstehen wollen, klar zu werden, bevor wir eine Art derselben historisch verfolgen.

Die Kritik von Kunstwerken geht von Urteilen über diese aus, in denen sich deren Ablehnung oder Billigung ausspricht. Dieses Urteil kann sich auf verschiedene Momente beziehen, die teils an dem Kunstwerke oder in seiner Wirkung gegeben sind oder aus beiden erschlossen werden; sprachlich gleich formulierte Urteile über dasselbe Objekt haben je nach den verschiedenen Beziehungen der ihnen zugrunde liegenden Vorstellungen und Gefühle verschiedene Bedeutung. Will man daher eine kritische Äußerung über ein Kunstwerk verstehen, so muß man zuerst festzustellen trachten, auf welche Momente sie sich richtet. Eine Geschichte der Kritik hat sich nicht etwa nur mit der Betrachtungsweise der Kunst zu befassen, die gerade als die richtigste und aus irgendeinem Grunde wertvollste gilt; jede muß in ihr das Recht auf gleiche Aufmerksamkeit haben. Wird sie dadurch nicht in eine unsinnige und unfruchtbare Sammlung von Meinungsäußerungen zersplittert, die mit Geschichte im eigentlichen Sinne nichts mehr zu tun hat? Tritt sie damit nicht in den Dienst der sogenannten Kulturgeschichte, die mit allerlei Kuriositäten nur die naivste Neugier zu befriedigen vermag? Diese Befürchtungen, die man geäußert hat (Volkelt), sind grundlos, denn die Vereinfachung liegt in zwei Momenten: in der Natur der Kunstbetrachtung selbst und in der Art ihrer historischen Überlieferung. Selbst in Zeiten, wo uns eine Fülle kritischer Äußerungen vorliegt, ist es nicht schwer, sie nach wenigen Gesichtspunkten zu ordnen. Die Zahl der Möglichkeiten ist bei der Betrachtung von Kunstwerken nicht größer, als bei anderen psychischen Erlebnissen. Ebenso wie es hier gelingt, die scheinbar unendliche Fülle der Einzelfälle auf immer wieder-

kehrende Typen zu bringen, wird es auch auf unserem Gebiete möglich sein, die Mannigfaltigkeit der individuellen Erfahrungen auf typische Verhaltungs- und Wirkungsweisen zurückzuführen. Die Bedingung, unter der sich diese Vereinfachung vollziehen läßt, beruht auf dem Interesse, mit dem wir an die Geschichte der Kritik herantreten. Wir betrachten sie nicht als Selbstzweck, sondern als Faktor in der Entwicklung der Kunst. Der Wert einer kritischen Äußerung oder Betrachtungsweise hängt von dem Einflusse ab, den sie auf die künstlerische Produktion ausübt. Da dieser Einfluß die verschiedensten Wege und Angriffspunkte finden kann, so dürfen nur jene Reaktionen unberücksichtigt bleiben, die im engsten Sinne individuell sind.

Die gleiche Aufmerksamkeit wie der Gegenstand des kritischen Urteiles verlangt aber auch seine Entstehungsweise. Wie jede psychische Tatsache muß es nicht nur auf seine objektiven, sondern auch auf seine subjektiven Entstehungsbedingungen untersucht werden. Uns kommt es hier auf zwei Tatbestände an, weil von ihnen die Wertung der krititischen Äußerungen abhängt. Ich will sie als den ästhetischen Charakter der Selbständigkeit des kritischen Urteiles bezeichnen. Kunsturteile geben sich als ästhetische Urteile, d. h. sie setzen ein von dem Objekte erregtes Lust- oder Unlustgefühl voraus, gleichgültig, ob das letztere als solches erkannt („x gefällt mir") oder objektiviert wird („x ist schön"). Die typische Reihenfolge dieser psychischen Elemente ist dann die folgende: Objekt (Vorstellung) — Lust oder Unlustgefühl — Urteil. In dieser Form fassen wir selbst an uns und anderen das einzelne Kunsturteil reflektierend auf. Es kommt uns dabei darauf an, die Entstehung dieses einzelnen Urteiles an einer Beziehung zu dem Objekte zu erklären. Die Sachlage verändert sich aber, sobald wir das einzelne Urteil in größerem Zusammenhange psychischer Tätigkeit betrachten.

3.

Um die Beschaffenheit des historischen Materiales, aus dem die Viten aufgebaut sind, zu erkennen, waren wir genötigt, sie unter dem Zwange einer unnatürlichen Abstraktion zu betrachten. Wir haben Vasari wie einen modernen Historiker betrachtet, um sein Verhältnis zu den Quellen an einem

sicheren Maßstabe zu beurteilen und haben dabei von alledem abgesehen, was ihm selbst das Wichtigste war. In der schon zu verschiedenen Malen angezogenen Stelle aus dem Proömium des zweiten Teiles verwahrt er sich ausdrücklich dagegen, daß die Sammlung biographischer und kunsttopographischer Einzelheiten als der Hauptzweck seines Werkes angesehen werde. Nach dem Vorbilde der besten Geschichtschreiber, unter denen wohl hauptsächlich Macchiavell und Giovio zu verstehen sind, strebt er noch höher. Aus der langen Tirade, in der er seine Absichten auseinanderzusetzen sucht, geht hervor, daß ihm eine pragmatische Darstellung der Ereignisse, die Beurteilung der Motive der handelnden Personen und, näher auf seinen besonderen Stoff angewendet, die Aufzeigung der Ursachen für das Aufblühen und den Verfall der bildenden Künste als Ideal vorschwebt. Aber dieses historische Problem ist nur die eine Hälfte der Aufgabe, die er sich stellt. Er wendet sich nicht an das gewöhnliche Lesepublikum oder an diejenigen seiner Zeitgenossen, die an künstlerischen Bestrebungen Anteil nehmen, sondern ausschließlich an die Künstler, seine Berufsgenossen. Ihnen will er die Lehren der Vergangenheit deuten; die Einsicht in den geschichtlichen Zusammenhang soll sie befähigen, den Schatz von Kenntnissen und Fähigkeiten, der ihnen überliefert worden ist, ungeschmälert zu erhalten und zu vermehren. Vasari hat diesen Gedanken oft wiederholt und mit solchem Nachdrucke vorgetragen, daß man ihn nicht für eine bloße Redensart nehmen darf, und ein Blick auf die Viten zeigt, daß er die Auswahl des Stoffes und ihren inneren Aufbau bestimmt hat. Diese beiden Zwecke, der theoretische und der praktische, vertragen sich nach der Ansicht des Aretiners; die Belehrung geht unmittelbar aus der Darstellung hervor. Tatsächlich aber haben, wie wir zum Teil schon gesehen haben, die Wertgesichtspunkte, die sich aus kunstpädagogischen Erwägungen ergaben, die historische Erkenntnis teils gehemmt, teils auf eigentümliche Abwege geleitet, so daß uns schon mit Rücksicht auf die Gedanken, die wir bisher verfolgt haben, die Aufgabe erwächst, ihren Einfluß vollständig darzustellen. Aber diese Untersuchung vollendet nicht nur die kritische Analyse der Viten, sondern rührt an einen Zusammenhang von viel allgemeinerem Interesse.

Daß ein Historiker sein Ideal zum Maßstab der Vergangenheit macht und seine Überzeugungskraft dadurch zu steigern sucht, daß er es als das Ziel oder Ergebnis einer in der Geschichte begründeten Entwicklung nachweist, ist durch Beispiele aus der Historiographie alter und neuer Zeit tausendfach belegt. Wenn wir die Rolle von Vasaris individueller Wertungsweise bestimmen, so erfüllen wir nur eines der selbstverständlichsten Gebote historischer Methodik. In dieser Beziehung würden seine Kunstanschauungen keine größere Aufmerksamkeit beanspruchen als etwa seine künstlerische Produktion. Erst dadurch werden sie für uns von Wichtigkeit, daß sie ein Stadium in der Entwicklung derjenigen Auffassung der Kunst darstellen, die die Jahrhunderte nach ihm beherrscht und die ihre Kraft auch in unserer Zeit noch nicht vollständig eingebüßt hat. Der Künstler Vasari interessiert uns als Vertreter jener Bestrebungen, die später in dem Klassizismus gipfeln; der Kunstkritiker Vasari ist ein Vorläufer der klassizistischen Ästhetik. Um ihn nach dieser Seite zu würdigen, bedürfen wir eines weiteren Rahmens, als ihn der Nachweis über den Einfluß der von ihm angewendeten Wertmaßstäbe auf seine historische Darstellung bietet. Die Entstehung und Entwicklung dieses Wertmaßstabes selbst wird uns zum Problem; wir werden zu untersuchen haben, wie man die von ihm berührten Fragen vor ihm und nach ihm beantwortet hat, um die Bedeutung und die historische Stellung seiner Ansichten zu erkennen. Der Ausgangspunkt, den wir gewählt haben, die Untersuchung des Einflusses, den die kunstpädagogische Bewertung auf die historische Darstellung ausgeübt hat, wird sich uns auch für die weitere Fassung des Problems als fruchtbar erweisen. Nicht um das System einer Kunsttheorie, dessen Aufbau und objektiven Wahrheitsgehalt handelt es sich, — Vasari war alles eher als ein systematischer Kopf, und wenn er sich auch einer Ausdrucksweise, die auf eine begrifflich durchgebildete Theorie zu deuten scheint, mit besonderer Vorliebe befleißt, so wäre es verlorene Mühe, seine zahlreichen Inkonsequenzen und Widersprüche durch eine harmonisierende Betrachtungsweise aufzulösen — sondern um dessen Entstehung aus vielfältigen praktischen und theoretischen Bedürfnissen und dessen allmählichen Zusammenschluß unter dem Einflussse der

wenigen allgemeinen Begriffe, die teils der antiken Literatur entnommen, teils aus ihr durch das Mittelalter überliefert worden sind. Wenn wir daher die folgenden Untersuchungen der Übersichtlichkeit halber um allgemeine Gesichtspunkte wie Kritik und Kunsttheorie, die Kunst, die Künstler, die bildenden Künste u. a. gruppieren, so bleibt doch das einzelne Kunsturteil im Mittelpunkte unserer Betrachtung, so daß wir die Antwort auf die Frage, von der wir ausgegangen sind, am Schlusse durch eine einfache Summierung der Ergebnisse der einzelnen Abschnitte erhalten werden.

4.

Zu Vasaris historischer Kritik des Trecento.

Ziemlich deutlich scheiden sich die historischen Werte von denen, die er noch nachfühlen kann. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung sieht er ein, er gibt sich, wenn ihm der Ärger über den unglückseligen Stil schwillt, selbst einen Puff und erkennt bereitwillig an, daß es das Verdienst jener Meister gewesen sei, den Anstoß zur Besserung gegeben zu haben. In der Einleitung zum zweiten Teile (I, 95) drückt er sein Verhältnis zu ihnen klar aus: Die Künste sind noch sehr weit entfernt von ihrer Vollendung und wenn sie auch manches Gute geleistet haben, so verdient das, da es stets von so viel Unvollkommenheit begleitet sei, sicher nicht allzu viel Lob. Schon wenn sie nichts anderes geleistet, als daß sie das Bessere, was folgte, angefangen und angebahnt hätten, so müßte man von ihnen gut sprechen und ihnen etwas mehr Ruhm vergönnen, als ihre Werke verdienten, wenn man sie mit der Regel vollkommener Kunst messen müßte. Vasari sieht die Notwendigkeit des Trecento ein, ohne ein solches Stadium ungeschickten Tastens und Versuchens hätte auch er es nicht so herrlich weit bringen können. Aber trotzdem kann er sich nicht enthalten, ab und zu diese bedingte Anerkennung durch Äußerungen voll schroffer Geringschätzung oder hochmütigen Mitleids zu durchbrechen. So heißt es im Leben des G. Gaddi (ähnlich am Schlusse der vita des Agostino und Agnolo), er könnte sich über die Werke dieser Zeit noch weiter verbreiten, unterlasse es aber, weil der Künstler von heute gar nichts aus ihnen

schöpfen könne. Wenn er einem Werke hohes Lob gespendet hat, so setzt er rasch hinzu (um den Leser seiner Zeit, der ihn schon des schlechtesten Geschmacks zeihen will, zu versöhnen), er sehe schon, wie schlecht oder fehlerhaft diese Arbeiten seien, aber der gute Wille oder die darauf gewendete Mühe sei doch anzuerkennen und immerhin hätten doch spätere von ihnen manches gelernt. Die Würdigung mancher Werke erhält dadurch einen Zug von Ironie, daß er sie auf ziemlich irrelevante technische Details einschränkt. So erhält Tafi großes Lob dafür, daß er seine Mosaikwürfel ohne Fugen zusammengesetzt und brav poliert habe, und an Orcagnas Tabernakel erscheint ihm die vortreffliche Durchführung der commettiture am bemerkenswertesten. Bisweilen kann er dann mit seinem Urteil nicht mehr an sich halten; die ständige Wendung lautet, daß solche Denkmäler, auf die Mühe und Kosten gewendet wurden und die die Zeitgenossen als Wunderwerke anstaunten, heute doch eher Mitleid als Spott verdienten. Das Prädikat der Tölpelhaftigkeit (gofferia) teilt er aber im Trecento doch nicht mehr aus; es ist den Bauten des Mittelalters, den sogenannten griechischen Skulpturen und Malereien und besonders den Denkmälern der „Tedeschi" vorbehalten.

Ausbrüche dieser Art sind selten. Vasari hat insbesondere in der zweiten Auflage, in der er Monumente aus fast allen Jahrhunderten seit dem Altertum anführt, das ehrliche Bestreben, den verschiedenen Intentionen und dem abweichenden Geschmacke gerecht zu werden. Das geschieht auf die Weise, daß er gleichsam mit dem Maßstabe der Zeit, in der jene Dinge geschaffen wurden, mißt und indem er versucht, ihre Vorzüge nachzufühlen.

5.

Kunst und Kunstwerke lassen sich von zwei Standpunkten aus betrachten. Man faßt entweder das Verhältnis der Schöpfung zu ihrem Urheber ins Auge und sucht jene als eine notwendige Äußerung in dem Lebensprozesse dieses zu begreifen. Dann stellt sich die bildende Kunst wie die Sprache als Ausdruck psychischer Gebilde in sinnlich wahrnehmbaren Zeichen dar. Oder man bezieht das fertige Kunstwerk auf sein eigenes Innenleben, macht sich klar, was es bedeutet, und beurteilt,

ob man sich ihm gegenüber zustimmend oder ablehnend verhält. Dort läuft die Betrachtung in eine Reihe von kausal verknüpften Vorstellungen und Urteilen, hier in eine Wertung, eventuell in eine durch sie bedingte Willensäußerung aus.

Das Werturteil fehlt in dem ersten Falle nicht vollständig, insoferne als man das betrachtete Objekt wenigstens der Mühe der Erklärung für wert halten muß, um den betreffenden Gedankengang zu vollziehen, tritt aber hinter diesem zurück; im zweiten Falle bildet es den Höhepunkt des ganzen psychischen Prozesses. Aber auch dort kann man auf einem Umwege wenigstens zu einem ästhetischen Werturteil gelangen, wenn man findet, daß das Auszudrückende tatsächlich ausgedrückt wurde (oder daß nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche die Form dem Inhalte entspricht) und diesen Tatbestand als die selbstverständliche Bedingung einer ästhetischen Wertung betrachtet.

Wenn wir von Kritik als einem Faktor sprechen, der auf die Entwicklung der Kunst und die Schaffenstätigkeit Einfluß nimmt, so meinen wir nicht jene, für uns nur erschließbaren Meinungsäußerungen, welche die Kunst von ihrer frühesten Kindheit an begleiten, welche die Auslese der Formen, die künstlerische Gestaltung der Lebensbedürfnisse und die Tradition bestimmen, sondern die Urteile, welche das seiner selbständigen Stellung und seiner Macht bewußte Publikum in der Absicht ausgibt, um durch sie die künstlerische Produktion direkt oder indirekt zu leiten.

Wir haben es hier mit zwei Grundformen zu tun, denen gemäß sich Laien zu den Erzeugnissen der Kunst verhalten; es wird gut sein, ihre charakteristischen Züge zu entwickeln, bevor wir uns ihren Erscheinungen in der Geschichte zuwenden.

Kunst gehört wie die Sprache zu den urtümlichsten Mitteln, um psychische Erfahrungen zu übertragen. Der Zeit, in der sie bereits einer kritischen Beurteilung unterworfen wird, geht jene Periode voran, in der sie nur als Ausdrucksmittel fungiert. Bevor man beginnt, sie als eine besondere Form menschlicher Betätigung aufzufassen, muß sie sich einen Wirkungskreis und eine bestimmte Tradition erworben haben. Der erste Antrieb, sich mit ihr in Gedanken zu beschäftigen,

geht naturgemäß von denen aus, die sie betreiben. Er setzt voraus, daß die Ausübung einer Kunst von Kenntnissen und Fähigkeiten abhängt, die nicht jeder mehr besitzt, daß sich diejenigen, die sie ausüben, als eine besondere Berufsklasse konstituieren. Damit ist der Grund für die Unterscheidung vom Künstler, der vorerst als Handwerker erscheint, nnd Laien gegeben.

Der Künstler hat ein Interesse, über das, was er tut, nachzudenken, um die gewonnene Erfahrung und damit seine Stellung in der Gesellschaft zu erhalten. Seine Aufmerksamkeit richtet sich in erster Linie auf die Technik und auf die Mittel, mit deren Hilfe er sein Werk herstellt. Er wird sich bemühen, seine Tätigkeit als eine zweckbewußte zu begreifen, um dasjenige, was man von ihm fordert und erwartet, auf dem kürzesten und besten Wege ins Werk zu setzen. Das Ziel, das er zu erreichen, die Aufgaben, die er zu erfüllen hat, sind ihm gegeben; er hat keinen Anlaß, sich mit ihnen theoretisch zu beschäftigen. So bildet sich die pragmatische Betrachtung der Kunst, aus der das Werk als das Ergebnis einer durch die Handwerksregeln bestimmten Tätigkeit erscheint. Die Regeln stellen hier die Summe der Erfahrung dar; wenn ein Werk, als ihnen entsprechend befunden wird, so heißt das, daß es jene Stufe der Vollkommenheit erreicht, die zu erreichen möglich ist. Die psychischen Prozesse, die die künstlerische Tätigkeit ausmachen und die diese bewirkt, treten als selbstverständlich und als allgemein bekannt von diesem Standpunkte der Betrachtung aus gar nicht oder nur in sehr allgemeinen Begriffsschemen ins Bewußtsein.

Auf sie führen die Keime der Laienbeurteilung, die mit der Verbreitung des Künstlerruhms beginnt. Damit löst sich die Persönlichkeit des Urhebers von dem Werke und die Frage erhebt sich, wie dieses zustandekommt. Einer naiven Betrachtung erscheint der Abstand zwischen seinen Wirkungen und dem Menschen, der es hervorgebracht hat, so ungeheuer, daß sie zu seiner Erklärung göttliche Kräfte herbeizieht. Götter werden die Erfinder der einzelnen Künste. Auch wenn man auf diese Auskunft verzichtet, bleibt das Kunstwerk etwas Wunderbares, Rätselhaftes und der Zauber, den es ausübt, wird gerne in das Fabelhafte gesteigert. So wird noch in

mythischer Zeit der Grund für die Begriffe der Begabung und der psychischen Wirkungen der Kunst gelegt.

Die weitere Entwicklung der Kunsttheorie ist von dem Fortschritt der geistigen Entwicklung abhängig. Die Pragmatien der Künstler gestalten sich nach dem jeweiligen Stande der Erkenntnis des Seelenlebens um, die Tätigkeit bedeutender Meister wird zunächst als Erweiterung des Darstellungskreises und der Darstellungsmittel begriffen. Die Richtung der Betrachtung bleibt die gleiche, der Stoff wächst beständig; immer intensiver werden in dem Mechanismus der Arbeit die psychischen Elemente berücksichtigt. Die Laienbetrachtung begnügt sich nicht mehr mit der einfachen Anerkennung der Kunstwerke und der mythischen Verklärung der künsterischen Tätigkeit, sondern sucht zu deren Verständnis vorzudringen. Als Hilfe bietet sich zunächst die pragmatische Betrachtungsweise der Künstler dar. Aber sie kann nicht allen Anforderungen genügen. Die Werte, welche die künstlerische Tätigkeit erzeugt, werden mit anderen verglichen, die Rolle der einzelnen Künste in weiteren Lebenskreisen, der Erziehung im staatlichen, im geistigen Leben überhaupt geprüft und beurteilt. Damit sind Grundlagen für Forderungen und Normbestimmungen gegeben, die über die enge Basis der Pragmatien weit hinausreichen und ihnen gegenüber selbständigen Wert beanspruchen. Sie bringen die Kunstkritik im eigentlichen Sinne hervor, die als eine neue Erscheinung der Kultur ihren Platz in der historischen Überlieferung findet. Die Erhaltung und Lenkung der Kunst wird eine Angelegenheit von öffentlichem Interesse, die Fähigkeit, sie zu beurteilen, eine Forderung an die Bildung. Für die Beurteilung des einzelnen Kunstwerkes wird so neben diesem selbst die kritische Kunsttheorie von Wichtigkeit, die als Kulturfaktor ihrerseits wieder auf die Produktion einwirkt.

Mit groben Strichen haben wir hier eine Entwicklung gezeichnet, die vollständig nur zweimal stattgefunden hat, im Altertume in der griechisch-römischen Kultur, in der Neuzeit in dem Kulturkreise, der von der italienischen Renaissance abhängig ist.

Viele Nationen gibt es, die eine künstlerische Produktion von hoher Bedeutung haben, bei denen aber die Betrachtung der Kunst nie die Form der Kritik in dem

oben umschriebenen Sinne angenommen hat. Denn diese setzt nicht nur eine intensive künstleriche Produktion voraus, sondern ist das Ergebnis einer hohen Stufe des geistigen Lebens. Um sie hervorzubringen, muß zu der Vorliebe für künstlerische Schöpfungen noch das rein intellektuelle Interesse an der Analyse jeglicher Art menschlicher Tätigkeit, der philosophische Trieb, treten, den ganzen Mikrokosmus zu durchforschen und jeder seiner Äußerungen den Platz und das Wirkungsgebiet zu bestimmen.

Trotzdem sind Kritik und Kritiker besonders in der neueren Geschichte der Künste nicht wohl angesehen. Man hat eine Reihe von Typen für sie geprägt, den Ignoranten, den hochmütigen Gewalthaber im Reiche der schönen Künste, den verbohrten Doktrinär, die davon zeugen, daß man von ihren Verdiensten um die Förderung der künstlerischen Produktion und um die Verbreitung des Verständnisses eine sehr geringe Meinung hat. Gerade aus ihrer satirischen Beleuchtung geht aber auch hervor, daß auch diejenigen, die die Kritik in ihren heutigen Formen für schädlich halten, anerkennen müssen, daß sie eine Macht ist. Wieso sie zu dieser Rolle kommt, wollen wir auf einem beschränkten Felde, der Kritik der bildenden Künste zur Zeit Vasaris, prüfen. Aus der Untersuchung dieses Themas wird sich in bezug auf den letzteren ergeben, nach welchen Wertmaßstäben das historische Material, dessen Herkunft und Beschaffenheit wir im zweiten Abschnitte kennen gelernt haben, in den Viten gegliedert und verarbeitet ist und in welcher Weise sie die Auffassung der Kunst beeinflußt haben.

Zuvor noch eine allgemeine Bemerkung. Eine Untersuchung der Kritik hat mit einem großen Übelstande zu kämpfen: der Beschaffenheit des Quellenmateriales, aus dem sie zu schöpfen hat. Einzelurteile sind selten gegeben; diejenigen, die uns schriftlich überliefert sind, geben meist alles andere, als das, worauf wir abzielen. Sie sind auf bestimmte Zwecke zugeschnitten, von der literarischen Form, in der sie auftreten, beeinflußt und stellen mithin nur Schattenbilder von der Auffassungsweise künstlerischer Objekte in concreto dar. Noch weiter von ihrer Gegenwart führen uns die Kunsttheorien ab. Wir haben oben angedeutet, daß sie, wenigstens auf der Seite der Laien, aus dem Einzelurteil hervorwachsen. Man

würde aber irregehen, wenn man ihre allgemeinen Sätze als korrekt logische Verallgemeinerungen und aus ihnen die Einzelurteile und die Auffassungsweise der einzelnen Eindrücke rekonstruieren wollte. Die Begriffe, die als Glieder in die Einzelurteile eintreten, sind fast nie mit jener Sorgfalt abstrahiert, wie auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Erkenntnis oder selbst jener Wahrnehmungen, wie sie dem täglichen Leben dienen. Faktoren und Prozesse, welche die Eindrücke entscheidend bestimmen, bleiben unbemerkt. Um die Kunstkritik einer Periode richtig zu beurteilen, müssen wir uns über die vorwaltenden Interessen klar sein, denen die kritische Tätigkeit zu genügen hat.

Ihr Widerstreit ist eine der Hauptursachen für das Aufkommen der Kritik und der über die einfache Zustimmung oder Ablehnung hinausreichenden Überlegungen. Das Schlußverdikt, dasjenige, das uns in den meisten Fällen, sei es als Einzelurteil oder als theoretische Position allein erhalten ist, pflegt gerade auf unserem Gebiete den Ausgangspunkt des Streites und wesentliche, der zuletzt zum Siege gelangten Meinung zuwiderlaufende Ansprüche zu überspringen.

Überblicken wir diese Tendenzen der Kritik und der Theorie. Sie lassen sich zunächst in zwei Gruppen zerlegen, die zwei Interessen der Kunstbetrachtung entgegenkommen. Der Laie will, bevor er urteilt, wissen, wie das Kunstwerk zustandekommt. Die denkbar vollkommenste Frucht dieser Betrachtungsweise wird eine psychologische Theorie der Kunst sein, die auf alle Momente, die für die künstlerische Produktion bedeutsam sind, Rücksicht nimmt. Wir wollen diese Richtung die erklärende nennen. Sie kann von sich aus wohl Werte rechtfertigen, aber keine selbständig erzeugen, denn sie besteht nur in der Anwendung des kausalen Denkens auf das Gebiet der Kunst. Doch hat sie Werturteile zur Voraussetzung. Die zweite Gruppe kritischer und theoretischer Interessen zielt auf die Geltendmachung von Normen für die künstlerische Produktion. Während dort das Werturteil den Ausgangspunkt bildete, so ist es hier einerseits das Ziel der Reflexion, andererseits das Mittel zu Beeinflußung der Ziele und Mittel des künstlerischen Schaffens. Die Tendenzen, die da zur

Geltung kommen, zielen auf eine Änderung in der herrschenden Kunstweise zum mindesten in dem Sinne, daß sie eine schon bestehende Art des Schaffens auf Kosten der anderen fördern. Folgende Typen lassen sich unterscheiden:

1. Die kunstpädagogischen Normen in ihren verschiedenen Abwandlungen. Die Forderungen, die auf dieses Ideal begründet werden, entstanden zum größten Teile aus den Pragmatien und den Erfahrungen der Künstler und bezwecken wie jene die Abwehr von Bevorzugungen solcher Bestrebungen, welche den Verfall der vorhandenen Darstellungsmittel, bzw. ihre Erweiterung und Verbesserung herbeiführen, und richten sich nur mittelbar auf die Ziele und Wirkungen der Kunst.

2. Die ästhetische Norm setzt die Erfüllung der Kunst in bestimmte ästhetische Charaktere, die sie in dem, der sie genießt, hervorbringen soll.

3. Die moral- und sozialpädagogischen, die religiösen, die metaphysischen und die wissenschaftlichen Normen fordern von der Kunst teils Gefühlswirkungen in ihrem Sinne, teils die Darstellung und Verbreitung gewisser engbegrenzter Denkgegenstände.

Der Wert dieser Normen für die Entwicklung der Künste hängt von der Art ab, wie sie auf die Auffassung des einzelnen Kunstwerkes einwirken. Wir haben schon hervorgehoben, daß sie sowohl die Träger der Schätzung sind, die man der Kunst überhaupt entgegenbringt, als daß sie ihr Verständnis denjenigen Bevölkerungskreisen, welche dem künstlerischen Leben fernestehen, erschließen. Ebenso wie sie die ästhetische Aufnahmsfähigkeit begründen, so schränken sie sie auch wieder ein.

Werden jene Normen zur Wertsteigerung von Schöpfungen herangezogen, so wird die Beschränkung der ästhetischen Aufnahmsfähigkeit des Publikums dadurch wettgemacht, daß die von ihr hervorgehobenen Momente williger und intensiver nachgefühlt werden. Dienen sie zur negativen Bewertung, so besteht die Gefahr, daß das kritische Räsonnement die unbefangene Würdigung des Kunstwerkes aus dem Eindrucke verdrängt und die künstlerische Produktion durch Theoreme vor Aufgaben stellt, denen sie nicht genügen kann. Sieht man also von der Belehrung ab, welche jene Normen über die die

künstlerische Tätigkeit konstituierenden Faktoren verbreiten, so hindern sie die individuelle Urteilsschöpfung und leiten darauf hin, das Kunstwerk nach mehr oder weniger zufällig aufgegriffenen Merkmalen unter Werttypen zu subsumieren. Damit verliert die Kritik die für die künstlerische Produktion heilsame Kraft als Regulator des Geschmackes und wird zu einer mächtigen, für die Schaffenstätigkeit gefährlichen Waffe in der Hand der wenigen, die sie bestimmen. Diese Übelstände hängen aber mit jeder an ein intensives geistiges Leben geknüpften Kunsttätigkeit notwendig zusammen. Als einen wichtigen noch zu wenig gewürdigten Faktor in der Kunstentwicklung der Renaissance werden wir sie im folgenden betrachten.

6.

Folgende Momente sind für die weitere Entwicklung einflußreich:

a) Der Künstler verschwindet nicht mehr hinter dem Kunstwerke.

b) Künstlerische Tätigkeit einerseits auf göttliche Inspiration zurückgeführt (spätere Theorie der Begabung), andererseits auf technische Geschicklichkeit. In der Wertschätzung wird kein Unterschied zwischen künstlerischen Eigenschaften und rein technischer Geschicklichkeit gemacht. Die Überwindung von Schwierigkeiten als Sieg des menschlichen Geistes höchlich bewundert.

c) Durch die letztere Betrachtungsweise ist der Grund für eine Zusammenfassung der verschiedensten Kenntnisse, Geschicklichkeiten und Erzeugnisse unter dem Begriffe der Kunst (*τέχνη*) möglich, die anderen Betätigungsweisen als etwas Besonderes und Charakteristisches gegenübertritt.

d) Weniger in Äußerungen über Kunst und Kunstwerke als in Vergleichen und Analogien tritt das Moment planmäßiger zweckbewußter Tätigkeit hervor. Das Universum (*κόσμος*) erscheint als das Ergebnis einer solchen Tätigkeit. In der Spekulation der griechischen Naturphilosophen wendet sich die Aufmerksamkeit zunächst weniger dem Urheber als dem gesetzmäßig entstandenen Produkt und dem Zwecke der es erzeugenden Kräfte zu.

Die Begriffe des *καλόν* und der *ἁρμονία* treten in umfassender Bedeutung zuerst in kosmologischen Erklärungen auf.

Mit der letzten Bemerkung haben wir bereits an ein historisch bestimmtes Stadium der Entwicklung angeknüpft. Die Geschichte der Ästhetik und Kunstkritik muß immer bei den Griechen anfangen. Ihre weitere Entwicklung in dem europäischen Kulturkreise hängt bis auf den heutigen Tag überall direkt oder indirekt von der Gestaltung ab, die die Griechen ihr gegeben haben.

Eine dokumentierte Entstehungsgeschichte der Kritik zu geben, ist unmöglich. Man kann nur versuchen, die Bedürfnisse und Richtungen, welche sie einschlagen konnte, allgemein zu entwickeln und die Gestaltung derselben zu schildern, die sie später bei den Griechen angenommen hat.

Der Künstler betrachtet seine Kunstübung nicht weniger kritisch als theoretisch. Ihm liegt daran, für die Beziehung zwischen Mittel und Werk, eventuell Werk und Publikum Regeln zu gewinnen, welche ihm die Arbeit erleichtern. Er steht als Handelnder mitten innerhalb der Kulturbeziehungen, in denen ihm die Ziele seiner Tätigkeit durch Tradition und Bedürfnis vorgeschrieben sind. Diesem Universum steht er vereinzelt gegenüber. Theoretische Spekulationen haben für ihn nur Sinn, soweit sie ihm beim Werke helfen oder seine soziale Stellung verbessern. Anders der Laie. Für ihn gliedert sich das Kunstwerk als die Erfüllung eines Bedürfnisses in seine Lebenshaltung ein. Für ihn ist es ein Wertgegenstand; er wird es auf seinen Wert prüfen und mit anderen vergleichen. Je weiter die geistige Entwicklung vorschreitet, desto weniger wird er sich mit der einfachen Anerkennung oder Ablehnung begnügen. Er sucht nach Gründen. Diese führen ihn auf die theoretische Betrachtung der künstlerischen Tätigkeit, nach der Erklärung der Entstehungsweise des Kunstwerkes, andererseits auf Überlegungen, welche seine Wirkungen und seine Rolle in weiteren Lebenskreisen, im staatlichen, im geistigen Leben überhaupt haben und darin gipfeln werden, seinerseits auf eine ihm gemäße Weise in die Produktion einzugreifen. Sein Verhalten dazu wird bestimmt einerseits durch sein Einzelurteil, andererseits durch seine Kunsttheorie, die sich wieder auf den verschiedenen Stadien der Entwicklung gegenseitig beeinflussen.

In der Theorie bleibt er entweder bei der Erklärung gegebener Urteile stehen, oder er schreitet zu ihrer Normierung fort. Je intensiver das künstlerische Leben wird, je weiter sich die Tradition in die Vergangenheit zurück verfolgen läßt, je vielgestaltiger die Kunstcharaktere werden, desto größer ist das Bedürfnis nach Überblick und rascher Orientierung, desto mehr gewinnen abstrakte Theorien Einfluß. Das produktive ästhetische Urteil, das unmittelbar aus der Betrachtung des Gegenstandes geschöpft wird, weicht dem reproduktiven, das sich mit der Nachfühlung vorhandener Werte begnügt und sich, seinen ästhetischen Charakter einbüßend, in eine rein logische Subsumption verwandeln kann. Die Breite der Produktion erzeugt eine Verfeinerung des Gefühles, die sich in der Erhöhung der Ansprüche äußert, andererseits das Bedürfnis nach einer Ausgleichung der Wertmaßstäbe und einer Architektonik der Werte, die von verschiedensten Gesichtspunkten aus angegriffen werden kann. Das Laienurteil, das sich der spezifischen Betrachtungsweise der Künstler lange Zeit gefügt hat, emanzipiert sich von dieser, sucht eine eigene Basis und gewinnt dadurch einen neuartigen Einfluß auf das künstlerische Schaffen.

In den jüngeren Perioden langandauernder Kunstentwicklungen spielt die Rücksicht auf die Laienkritik und ihre Theoreme neben der künstlerischen Tradition und den anderen Faktoren eine oft entscheidende Rolle.

Das griechisch-römische Altertum hat keine Ästhetik der Künste geschaffen. Die Werte der ästhetischen Natur und Weltbetrachtung werden frühzeitig mit sittlichen und metaphysischen verquickt, erst in dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert durch Plotin mit der Kunstbetrachtung verbunden. Die kritische Betrachtung der Poesie und der Beredsamkeit, ja die Theorie der Musik geht der der bildenden Künste voran. Der zusammenfassende Begriff der Kunst ist der einer auf die Hervorbringung eines Werkes bewußt gerichteten Handlung (*ποιητική τέχνη*). Die pragmatische Betrachtung der Kunst, ursprünglich aus Künstlerkreisen stammend, beherrscht das Urteil des gesamten Altertums. Die Aufgaben der Kunst werden in einer systematisch gegliederten Übersicht zusammengefaßt; Sache des einzelnen Kunstwerkes ist es, den Zweck, dem es

dient, zu erfüllen, den Inhalt, den es aussprechen soll, wiederzugeben. Die scheinbare Tautologie in dieser Definition des Zweckes weist auf die große Rolle des produktiven ästhetischen Urteiles hin. Ebenso wie die Aufgaben werden die Wirkungen durch eine reiche Terminologie wohl bezeichnet, aber nicht in eine einheitlich geordnete Wertreihe gebracht.

Wertmaßstäbe dringen in diese pragmatische Betrachtungsweise ein, als man aus kunstpädagogischen Rücksichten auf die Vergangenheit zurückzugreifen beginnt. Da entsteht der Begriff der klassischen Kunst. Die Werke der vorbildlichen Meister werden in ästhetische Kategorien eingeteilt und diese einander über- und untergeordnet. Die Wertmaßstäbe stammen aber aus der Laienkritik.

Die künstlerische Tätigkeit war schon z. T. von den Naturphilosophen der Aufklärung des 5. Jahrhunderts angegriffen worden. Plato entwickelte die Vorwürfe, welche gegen die darstellenden Künste, Poesie, Plastik, Malerei erhoben werden, in seinen staatspolitischen Schriften. Die Gründe, mit denen er sie bekämpfte und ausgerottet wissen wollte, haben fortan ein ständiges Ferment der kritischen Betrachtung gebildet. Seit ihm prüft man sie auf den Nutzen, den sie für die öffentliche Sittlichkeit abwerfen; die Apologie gegen seine Anklagen hat die moralische Bewertung in die Kunstbetrachtung dauernd eingeführt.



Anhang.

Ugo Scoti-Bertinelli: Giorgio Vasari scrittore. Pisa, Tipografia successori Fratelli Nistri 1905 VII—303 SS.[1])

Eine kritische Untersuchung der Quellen, der Entstehungsgeschichte und Zusammensetzung von Vasaris Viten, die sich jeden ihrer zahlreichen Benützer zu Dank verpflichten müßte, ist bis jetzt ein pium desiderium geblieben. Arbeiten dieser Art gibt es für Mander, Sandrart, Lanzi: nur an den Aretiner hat sich noch niemand gewagt. Der Grund hiefür mag in der Schwierigkeit der Aufgabe und in der Abneigung der hauptsächlich stilkritisch und ästhetisch arbeitenden Fachgenossen liegen, die solchen Problemen mit Unrecht ein geringes Interesse entgegenbringen. An Material fehlt es nicht; durch Milanesi, Fabriczy, Frey und Mancini sind eine Reihe von Schriften veröffentlicht worden, die Vasari teils als Vorlagen gedient haben, teils solche erschließen helfen. Die stattliche Briefsammlung, die Milanesi im letzten Bande der Sansoniausgabe zusammengestellt hat und die seither wiederholt vermehrt wurde, bietet im Vereine mit den Viten eine Menge von unbenutzten Hinweisen auf die Genesis der letzteren. Daß archivalische Nachforschungen auch für unser Thema mancherlei Aufschlüsse zu gewähren vermögen, zeigt das vorliegende Buch. Was wir brauchen, ist aber nicht neuer Stoff, sondern ein genauerer auf den weit zerstreuten bekannten Nachrichten beruhender Überblick über Vasaris Leben und seine ausgebreiteten persönlichen Beziehungen, als ihn seine flüchtige und lückenhafte Selbstbiographie bietet, und eine Zusammenfassung alles dessen, was die Analyse seiner Quellen ergeben hat und nach dem Stande unserer Kenntnisse ergeben kann. Erst wenn

---

[1]) [Die obige Rezension ist in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“ (I. 101) erschienen und hier mit Genehmigung der Redaktion nochmals abgedruckt.]

diese Vorarbeiten vorliegen, wird man mit Erfolg an die Beantwortung schwieriger Probleme, wie der Beteiligung der Mitarbeiter und der historiographischen Würdigung des ganzen Werkes herantreten können.

Man kann nicht sagen, daß die Monographie von Scoti-Bertinelli (einem Schüler von Viktor Cian) diese Aufgaben gelöst hätte. Der Verfasser betrachtet Vasaris schriftstellerische Tätigkeit als Literarhistoriker, bleibt uns aber viele Dinge schuldig, die man von ihm wegen seiner besonderen Vorbildung erwarten durfte. Die Erörterung der Quellen der Viten oder der Arbeitsweise des Autors, soweit sie die Beschaffung des weitschichtigen Denkmälermateriales betrifft, konnte er mit einer gewissen Berechtigung als Fragen, welche die historische Spezialwissenschaft angehen, ausscheiden. Aber gerade die literaturgeschichtliche Betrachtungsweise, die dem Verfasser besonders naheliegen mußte, vermißt man. Kritik von Daten, linguistische und syntaktische Betrachtungen liefern für sich nicht das Bild einer literarischen Persönlichkeit. Wenn der Stil den Menschen darstellt, der ihn schreibt, wie uns versichert wird, so möchte man eben diesen in seiner geistigen Eigenart entstehen und sich von dem ihm zugehörigen Hintergrunde abheben sehen. Die historische Einordnung hat der Verfasser überall verabsäumt, bei der Analyse der einzelnen Werke sowohl, wo sich über Form und Komposition besonders der Viten viel hätte sagen lassen, als in der Abhandlung über Vasaris Sprachtechnik. Aber es wäre ungerecht, über diesen Mängeln die Vorzüge dieses Versuches zu übersehen; er ist die Arbeit eines unterrichteten und methodisch geschulten Forschers. Die Daten für die äußere Entstehungsgeschichte der Viten werden hier zum erstenmale zusammengestellt und diskutiert; zu der inneren liefert die Analyse von Vasaris Stil einen nicht unverächtlichen Beitrag; das Verhältnis zu seinem bedeutendsten Berater Vincenzo Borghini tritt auf Grund glücklicher archivalischer Funde in eine neue Beleuchtung.

Das Buch gliedert sich in zwei Hauptteile: der erste beschäftigt sich mit der historischen Untersuchung der schriftstellerischen Hinterlassenschaft des Aretiners, der zweite betrachtet seinen Stil auf dialektische und syntaktische Besonderheiten. Den ersten Abschnitt eröffnet eine Übersicht über die

Studien, die literarische Kultur und den Charakter Vasaris. Über seine Jugenderziehung läßt sich aus Mangel an Nachrichten nicht viel sagen. Die spärlichen Äußerungen über seinen künstlerischen Bildungsgang, den der Verfasser nicht verfolgt, gehen uns hier nicht weiter an; die beiden Männer, die Vasari als seine humanistischen Lehrmeister nennt, der Kanonikus Giovan Pollio Lappoli, genannt Pollastra, und Pierio Valeriano, hätten ihn interessieren sollen; denn beide haben die Entwicklung des Aretiners entscheidend beeinflußt. Pollastra[1]), dessen Name in den Literaturgeschichten fehlt, hat sich auf allerlei Gebieten versucht. Sein im Jahre 1505 gedrucktes Leben der hl. Katharina, das er noch als Lehrer der Beredsamkeit in Siena geschrieben hat, ist eine mit gelehrten Exkursen aufgestutzte Heiligenlegende, halb Erbauungsbuch, halb theologischer Traktat, in barbarischen, von zahlreichen Latinismen durchsetzten Versen. Ein Vierteljahrhundert später, als er als Geisel von Arezzo in den Stinche von Florenz gefangen saß, dichtete er zum Zeitvertreib das epische Fragment Polindea, das sein Sohn nach seinem Tode herausgab. Man würde in diesem Reiseromane den Verfasser der Katharinenlegende nicht wiedererkennen. Der Bombast scholastischer Gelehrsamkeit ist vor Ariosts ironischem Lächeln zerstoben, die flüchtig gebauten Stanzen fließen ohne Stockung dahin, der Ton ist fast frivol. Daneben hat Pollastra lateinische und italienische Gedichte, über die sich Aretin in einem von Scotti übersehenen Briefe sehr abfällig ausspricht, und eine Anweisung, in kurzer Zeit lateinische Verse machen zu lernen, verfaßt. Dieser vielseitig gebildete Mann leitete (neben einem uns völlig unbekannten M. Antonio da Saccone) den ersten Unterricht Vasaris. Wie er ihm Virgil ausgelegt haben wird, von dem der elfjährige Giorgio lange Stücke vor dem Kardinal Passerini deklamieren durfte, können wir aus der Apologie der Poesie abnehmen, mit der die Katharinenlegende schließt. Die antike Poesie und Mythologie und die christliche Heilslehre, so predigt hier der aretinische Humanist mit den Gründen Boccaccios, aber mit geringerem Pathos, sind keine unvereinbaren

---

[1]) Für die Belege dieser und der nachfolgenden Untersuchungen verweise ich ein- für allemal auf meine demnächst erscheinenden Vasaristudien.

Gegensätze; jene liefert die Formen, diese den Inhalt der Dichtkunst. Poesie ist Technik; ehrbare Allegorien wie die Tugenden, der finstere Tod bilden ihren Lebensnerv (Tomi el Poema e l'opera tolta m'hai). Die heidnischen Figuren stören den christlichen Inhalt nicht; die Kunstform bringt sie mit sich; Gottvater, die Propheten des alten Testamentes haben sich der Poesie bedient, um sich mitzuteilen, und Christus sprach in Parabeln mostrando sotto velo el ben dal male (sic). Die Kunstlehre, die Pollastra in ihrer plattesten Form vorträgt, hat, nur weit großartiger gefaßt, auch das Lebenswerk des Valeriano gezeitigt, den Vasari in Florenz hörte. In den Hieroglyphica wird die Fabel- und Bilderwelt des Altertums mit schwerfälliger Gründlichkeit als Rätselsprache behandelt, in der die tiefsten Geheimnisse der christlichen Philosophie beschlossen sein sollen. Valeriano hat sich der ungeheueren Arbeit unterzogen, die allegorischen und symbolischen Bedeutungen gewisser Bilder durch eine die antike Literatur von Homer bis zu den Kirchenvätern umfassende Stellensammlung festzulegen und schuf damit eine Art allegorischen Lexikons. Valeriano und Pollastra haben nicht nur den Grund zu der beträchtlichen humanistischen Bildung Vasaris gelegt, sondern ihm vor allem jene Auffassung der Kunst anerzogen, die damals in Literatenkreisen gang und gäbe war, aber auf die bildenden Künstler glücklicherweise nur selten Einfluß genommen hatte. Zu einer Zeit, als er noch nicht einmal ordentlich zeichnen konnte, lernte er, daß die Kunst nichts anderes sei als die angenehme Einkleidung schöngeistiger oder moralischer Weisheitssprüche. Obwohl er sich später redlich um das sogenannte Handwerk der Kunst bemüht hat und die eigentlichen Probleme bildnerischer Darstellung sehr wohl zu würdigen wußte, so hat er diese Grundansicht im eigenen Schaffen nicht überwunden. Er blieb Illustrator und fand sich befriedigt, wenn der möglichst geistreiche und spitzfindige „Gedanke" aus seinen Figuren herausbuchstabiert werden konnte. Gleich die ersten Bilder, die uns von ihm erhalten sind, die Porträts Lorenzo des Erlauchten und des Herzogs Alessandro de' Medicis liefern dafür den Beweis. Vasari hat sich nicht begnügt, die Gestalten der beiden Fürsten abzubilden, sondern umgibt sie mit einem unsinnigen Hausrat von Masken, Vasen, brennenden

Helmen u. dgl. Ohne den Kommentar in den Briefen würde niemand erraten, daß sich in diesen Zutaten rein rhetorische Elogien der Tugenden und Lebensschicksale der Porträtierten verstecken. Für den Maler Vasari war der humanistische Unterricht verhängnisvoll; seine schriftstellerischen Neigungen wurden durch ihn geweckt. Schon in seiner Jugend sucht er die Gelegenheit, sich schriftlich auszudrücken. Viele seiner Briefe sind nicht Gelegenheitsmitteilungen, sondern gezierte und gedrechselte Prunkstücke. Scoti weist darauf hin, daß er den korrekten Stil, den Bau glatter ausgefeilter Perioden, wie er Bembos oder Varchis Prosa auszeichnet, nie erlernt hat. Die Erklärung dafür liegt darin, daß er seit dem 16. Jahre keinen regelmäßigen Unterricht genießen konnte. Sein Briefstil ist aber durchaus nicht kunstlos. Er will nicht wie ein gewöhnlicher Maler schreiben, sondern wie ein federgewandter Literat und hat seine besondere Freude an Perioden, in denen man sich mühsam zurechtfindet, an hochtrabenden Bildern und lateinischen Brocken. Frühzeitig übt er sich in der Beschreibung von Kunstwerken (zunächst seiner eigenen Bilder), Festdekorationen und feierlichen Aufzügen, in denen auf die ausführenden Künstler mehr Rücksicht genommen wird, als es bei Produktionen dieser Art sonst der Fall war. So wird es verständlich, daß er sich ein Thema wie die Abfassung der Künstlerbiographien selbst stellen konnte.

Vasaris literarische Interessen zeigen sich auch in seiner Belesenheit. Der V. gibt eine hübsche Zusammenstellung der Autoren, mit denen er vertraut ist; leider verliert sie dadurch an Wert, daß er die in der ersten und zweiten Auflage zitierten Autoren nicht trennt und seine Kenntnisse überschätzt, indem er Zitate, welche seine Mitarbeiter, wie besonders Fra Marco de' Medici in ihren Beiträgen für die zweite Ausgabe anbringen, Vasari gutschreibt. Das Bild, das er von seinem Charakter entwirft, ist liebevoll gezeichnet und bedarf keiner Korrektur.

Das zweite Kapitel, das sich mit der äußeren Entstehungsgeschichte der ersten Auflage der Viten beschäftigt, hebt mit einer kritischen Diatribe gegen die Richtigkeit des Datums an, das Vasari in seiner Selbstbiographie selbst als beiläufigen Beginn der Abfassung angibt. Gemeint ist die Erzählung über

die Abendunterhaltung beim Kardinal Farnese, die veranlaßt haben soll, daß Vasari seine schon seit längerer Zeit angelegten Kollektaneen über die Geschichte der italienischen Kunst zu den Viten ausarbeitete. Dieser Vorfall hat sich nach der Selbstbiographie im J. 1546 zugetragen, als Vasari in Rom weilte, um die Fresken in der Cancelleria zu malen. Von Rom ging Vasari etwa im November 1546 nach Florenz, schrieb (immer nach der Selbstbiographie) einen Teil seines Werkes nieder und führte eine Reihe umfangreicher Bilder aus. Im Laufe des folgenden Jahres (1547) forderte ihn der Olivetaner D. Gian Matteo Faetani auf, mit seinem Manuskripte nach Rimini zu kommen und versprach, ihm eine Reinschrift davon unter seiner Aufsicht durch einen kundigen Kalligraphen seines Klosters herstellen zu lassen. Vasari nahm das Anerbieten an und führte eine Reihe größerer Fresken für Rimini und Ravenna aus, während die Kopie seines Werkes gute Fortschritte machte. Am 11. Dezember desselben Jahres richtete Annibale Caro ein sehr summarisches Gutachten über Proben aus verschiedenen Teilen der Viten, die ihm vorgelegt worden waren, an Vasari in Florenz. Der V. macht die richtige Bemerkung, daß die Zeit von jenem Vorfall, der zur Abfassung der Viten den Anstoß gegeben haben soll und der sich, was anderwärts ausgeführt werden wird, fast auf Monat und Tag datieren läßt, bis zu der Reise nach Rimini (Sommer 1547), wo ein ansehnlicher Teil des Manuskriptes vorlag, zum Entwurfe und zur Skizzierung einer so umfangreichen und so mannigfache Vorstudien voraussetzenden Arbeit nicht genügt haben kann, und will, an der Wahrheit von Vasaris Erzählung festhaltend, jene Abendgesellschaft beim Kardinal Farnese in das Jahr 1543 zurückverlegen. Zu diesem Ansatze veranlaßt ihn insbesondere der Umstand, daß Molza, der neben anderen Literaten des farnesischen Hofes als anwesend erwähnt wird, im J. 1544 schon gestorben war. In der Hauptsache hat er gewiß recht; den Plan zu den Viten hat Vasari, wie sich aus zahlreichen anderen Indizien ergibt, nicht erst 1546 gefaßt. Die Umdatierung jener Szene um drei Jahre aber ist gewaltsam und überflüssig. Vasari hat sich bei den Dingen, die er nach eigenen Erlebnissen erzählt, wohl häufig in Jahreszahlen, aber selten außer in Details in der Reihenfolge der Ereignisse und ihrer gegenseitigen

Beziehung geirrt. Die irrtümliche Erwähnung Molzas hat nichts zu besagen; die Gestalt dieses Dichters war in seiner Vorstellung mit dem farnesischen Musenhofe so fest verbunden, daß er seinen Namen neben den des Tolomei und Caro setzte, als er die Anekdote nach mehr denn 20 Jahren niederschrieb. Man darf wohl gelinde Zweifel hegen, ob sich alles aufs Wort so begeben, wie sie es will; im Grunde ist aber die Frage nach ihrer buchstäblichen Richtigkeit belanglos, weil sie ohnehin das nicht berichtet, was man aus ihr mitunter herausgelesen, daß nämlich die Viten erst 1546 begonnen wurden. Wann ihm der Gedanke, die Geschichte der Künstler da Cimabue in qua zu schreiben, gekommen ist, läßt sich nicht bestimmen und man mag seiner Versicherung, er habe ihm seit seiner Jugend vorgeschwebt, Glauben beimessen oder nicht. Nur annäherungsweise vermögen wir den Zeitpunkt zu fixieren, seit dem er schon mit Vorstudien zu diesem oder einem ähnlichen Werke begonnen haben muß. Zur Auffindung dieses Datums bieten sich verschiedene Indizien. Scoti glaubt solche in zwei Stellen der Torrentina zu finden, an denen Lionello da Carpi und Kardinal Schomberg als lebend angeführt werden. Jener starb 1535, dieser 1537; der Schluß, daß die beiden Notizen vor dem Jahre 1535, bzw. 1537 niedergeschrieben wurden, erscheint zwingend. An beiden Stellen hat sich der Verfasser aber arg versehen. Davon, daß Lionello da Carpi in Meldolla 90jährig lebe, steht in der ersten Auflage nichts; Vasari hat diesen Passus erst in die zweite eingesetzt und dabei entweder einen Gedächtnisfehler begangen oder eine andere Persönlichkeit als den 1535 verstorbenen Fürsten gemeint. Über Schomberg soll Vasari sagen „arcivescovo di Capua ed ultimamente cardinale“, Worte, sagt Scoti, die gewiß vor 1537, dem Jahre, in dem der Kardinal starb, geschrieben sind. Aber auch hier hat er sich den Wortlaut nicht genau angesehen; Vasari spricht von einem Bildnisse des Fra Niccolò della Magna, „quando era giovane, il quale poi Arcivescovo di Capua ed ultimamente fu Cardinale“. Aus dieser Fügung der Worte läßt sich sicher gar kein Schluß auf die Zeit ziehen, in der sie niedergeschrieben worden sind. Die nächsten Daten, die von Vasaris Beschäftigung mit dem Stoffe der Viten zeugen, hat V. vollkommen übersehen. Im Winter 1530 auf 1540 arbeitete Vasari im Kloster S. Mi-

chele in Bosco zu Bologna. Bevor er sich in das eine halbe Stunde von den Toren der Stadt entfernte Kloster einschloß, verlangte er Zeit, um alle berühmten Malereien der Stadt zu besichtigen. Eine nähere Prüfung der Viten ergibt, daß er mit den bolognesischen Denkmälern sehr gut vertraut war; so gehen z. B. die Biographien des Ercole Grandi, des Francia, des Parmiggianino ganz oder zum größten Teil auf Daten und Nachrichten zurück, die er in der Hauptstadt der Emilia gesammelt hat. Obwohl er sie später noch öfter berührt hat, so scheint er sich in ihr niemals mehr für längere Zeit aufgehalten zu haben, und man darf mit Grund vermuten, daß der Grundstock jener Notizen während der 8 Monate entstanden ist, die er im Winter 1539 bis 1540 dort verbrachte. Im Jahre 1541 unternahm Vasari eine Reise nach Venedig und besuchte verschiedene Städte Oberitaliens, über deren Kunstschätze er mehr oder weniger ausführlich berichtet. Auch sie hat er bis zur Drucklegung der ersten Auflage nicht wieder betreten; da man in den meisten Fällen zu der Annahme gezwungen ist, daß er über sie auf Grund eigener Anschauung berichtet, so ergibt sich der Schluß, daß ihm damals der Plan zu den Viten vorgeschwebt sein muß, von selbst. Dasselbe gilt von den Reisen nach Neapel und Lucca. Das Anfangsdatum für Vasaris kunsthistorische Studien, das wir auf diese Weise gewinnen, stimmt mit der Angabe in dem Briefe an Cosimo I. vom 8. März 1550, in dem es heißt, er überreiche ihm sein Buch, das die Frucht einer Arbeit nicht von zwei Monaten, sondern von zehn Jahren darstelle. Erst wenn man dies alles erwägt, erhält die Erzählung Vasaris über die Unterhaltung mit Giovio vor dem Kardinal Farnese ihre rechte Beleuchtung. Vasari besaß zu dem Werke, das Giovio zu schreiben beabsichtigte, bereits ansehnliche Materialien; auch die hauptsächlichsten Vorlagen, wie Ghibertis Kommentarien, Billis Buch und Albertinis Führer durch Florenz, auf denen seine Darstellung der trecentistischen und quattrocentistischen Künstler aus Toskana beruht, werden damals schon in seinen Händen gewesen sein. Aber noch nach einer anderen Richtung muß Vasari das Werk schon damals vorbereitet haben. Jener Disput läßt sich auf Grund des Itinerars des Kardinals Farnese mit ziemlicher Sicherheit in den Juni des Jahres 1546 verlegen. Vom Juli bis

zum Oktober hatte Vasari, wie aus dem Briefwechsel Giovios mit Farnese und aus Vasaris eigenen Aussagen hervorgeht, alle Hände mit den Fresken in der Cancelleria zu tun. Am Anfang November reiste er nach Florenz ab. Während dieser Zeit konnte er offenbar keine Muße finden, um sich mit den Viten zu beschäftigen. Nun enthalten diese eine lange Reihe höchst ausführlicher Schilderungen römischer Denkmäler wie der Stanzen, der Fresken Michelangelos in der Sixtina, der Fassaden Polidoros usw., die vor den Werken selbst abgefaßt sind. Da Vasari in der Zeit von 1546 bis 1550 Rom nicht oder höchstens für kurze Zeit aufgesucht hat, so muß er über diese Partien schon verfügt haben, als er die ewige Stadt im Jahre 1546 verließ. Die rasche Entstehung der Viten in der ersten Hälfte des Jahres 1547 hat nun nichts Befremdliches; das Material lag zum großen Teile bereit und brauchte nur geformt zu werden. Farnese und Giovio veranlaßten ihn nicht, ein neues Werk zu beginnen, sondern ein bereits in der Entstehung begriffenes rasch auszuarbeiten.

Scoti erörtert im Zusammenhange mit der Analyse der Darstellung, die Vasari selbst von der Entstehung der Viten entwirft, die Frage, welche Persönlichkeiten unter den hilfreichen Freunden zu verstehen seien, auf welche die Conclusione der Torrentinoausgabe an mehreren Stellen anspielt, und in welcher Richtung sie die Gestaltung des Werkes beeinflußt haben. Obwohl er wertvolles ungedrucktes Material zur Aufhellung dieser vielumstrittenen Angelegenheit beigetragen hat, so sind ihm doch wichtige bereits gedruckte Dokumente entgangen; entscheidende Gesichtspunkte hat er teils verkannt, teils nicht genügend klar herausgearbeitet, weil er zu sehr an vorgefaßten Ansichten festhält. Da er zudem die Erörterung des Problems immer mit anderen Materien verquickt und über mehrere Kapitel verzettelt, so will ich hier versuchen, es von neuem und im Zusammenhange darzulegen.

Daß Vasari die Viten nicht allein zustandegebracht habe, ist seit dem Ende des 16. Jahrhunderts häufig ausgesprochen worden. Den Anlaß zur Verbreitung dieser Ansicht hat er selbst durch die zweite Auflage gegeben, in der er eine ganze Reihe von Persönlichkeiten als Gewährsmänner namentlich

anführt. Da zudem seine Freundschaft mit dem Spedalingo der Innocenti, D. Vincenzo Borghini und die Dienste, die ihm dieser bei verschiedenen künstlerischen Unternehmungen wie dem Apparat für die Hochzeit des Francesco de' Medici, der Decke des Salone im Palazzo vecchio als literarischer Beirat geleistet hatte, allgemein bekannt waren, so hat man Borghini von jeher als den hauptsächlichsten Mitarbeiter, ja als den ungenannten Mitverfasser der Viten angesehen. Neben Borghini wurden aber zumeist von Leuten, die Vasari den literarischen Ruhm nicht gönnen wollten, auch noch andere namhaft gemacht, die der Aretiner um ihr geistiges Eigentum gebracht haben soll. Giuliano de' Ricci, nach Moreni ein Neffe Macchiavells, bezeichnet den Olivetanermönch D. Miniato Pitti, der Vasari seit seiner Jugend gefördert hatte, als Urheber vieler Lügengeschichten in der ersten Auflage. D. Serafino Razzi weist seinem Bruder D. Silvano einen wichtigen Anteil zu und behauptet, daß insbesondere das Leben Fiesoles von ihm herrühre. Andere wurden auf jene schon von uns herangezogene Stelle der Selbstbiographie aufmerksam, an der Vasari erzählt, daß er sich nur auf Andrängen Giovios, Caros und Tolomeis und nur unter der Bedingung an die Ausarbeitung der Viten gemacht habe, daß einer dieser Literaten seinen Entwurf stilistisch umarbeite und unter seinem (also nicht unter Vasaris) Namen herausgebe. Auf diese Weise kamen Giovio und A. Caro unter die hypothetischen Mitarbeiter. Den Anteil Caros schienen zwei schon 1572 publizierte Briefe zu bestätigen. Giovios Hilfe wurde wahrscheinlich, seit durch die Veröffentlichung der Biographien Lionardos, Raphaels und Michelangelos feststand, daß er sich mit der Materie abgegeben hatte und der Plan, den Elogien der Kriegshelden und Literaten die der bildenden Künstler folgen zu lassen, den ihm Vasari zuschreibt, keineswegs auf einer Fiktion beruht.

Eine stattliche Anzahl von Kompetenten macht somit Anspruch auf die Verdienste des Aretiners. Aber die meisten müssen schon bei einer oberflächlichen Prüfung ausgeschieden werden. Vasari war als Nichtflorentiner, als Emporkömmling und als unzünftiger Schriftsteller zur Zeit seines Lebens und nach seinem Tode stets Gegenstand boshafter Angriffe. Auf solche gehen die meisten Vermutungen über Mitarbeiter

zurück, die fast stets zugleich Verdächtigungen sind. Wohlwollende Beurteiler wie Lanzi haben hervorgehoben, daß die Benützung fremder Hilfe für das Zustandekommen eines so umfassenden Werkes eine unerläßliche Bedingung für dessen Entstehung ausmacht, daß aber Plan und Ausführung Vasaris geistiges Eigentum sind. Eine solche Entscheidung, die, wie wir sehen werden, keiner allzugroßen Einschränkung bedarf, kann jedoch wegen ihrer Allgemeinheit heute weder den Literarhistoriker noch denjenigen befriedigen, der die Viten zum Ausgangspunkte kunstgeschichtlicher Untersuchungen macht. Daß er Berater und Mitarbeiter gehabt hat, hat er selbst zugegeben; die Frage nach deren Einfluß ist damit nicht gelöst, daß man ihn von dem Vorwurfe eines Plagiators freispricht. Will man in der ganzen Angelegenheit klar sehen, so muß man die mutmaßlichen Mitarbeiter der zweiten von denen der ersten Auflage scheiden. Unter den letzteren, die uns zunächst angehen, gibt es solche, die Vasaris Kenntnisse auf schriftlichem oder mündlichem Wege bereichert haben, und solche, die er zur Verbesserung des Stiles und der literarischen Form heranzog.

Als rein literarische Berater (Scoti spricht nur von ihnen) können der geläufigen Tradition nach folgende Persönlichkeiten in Betracht kommen: Giovio, Caro, Tolomei, Romolo Amaseo, D. Matteo Faetani und Vincenzo Borghini. Einem von den ersten vier wollte Vasari nach seiner Selbstbiographie die Revision und Ausgabe seines Werkes anvertrauen. Soweit unsere Kenntnisse reichen, hat von diesen nur Caro nähere Beziehungen zu den Viten. Einen Teil des in Rimini abgeschriebenen Manuskriptes sendet er im Dezember 1547 an Vasari mit einem Briefe zurück, in dem er seine Erzählungsweise lobt, aber rät, den Ausdruck zu vereinfachen. Daß er Korrekturen oder Änderungen angebracht hat, läßt sich aus den Worten dieses Briefes nicht herauslesen. Vasari malte im Jahre 1548 ein Bild für ihn; wir können nicht sagen, daß es etwa als Abschlagszahlung für die an die Viten gewendete Mühe aufzufassen sei. Denn Caro besaß am Hofe der Farnese gerade in künstlerischen Angelegenheiten einen gewissen Einfluß und Vasari mochte es für geraten erachten, sich diesen Mann geneigt zu erhalten. So muß sich der Passus in dem

Briefe Caros an Vasari vom 10. Mai 1547: „dell' altra opera vostra non accade che vi dica altro, poi che vi risolvete che la veggiamo insieme" nicht notwendig auf die Viten beziehen; wenn es wirklich der Fall sein sollte, ist er bedeutungslos, weil Vasari Rom erst betrat, als der Druck des Werkes in vollem Gange war. Trotzdem hat Caro etwas beigesteuert; es ist der Vierzeiler auf Masaccio, der aber erst in der zweiten Auflage mit seinem Namen gezeichnet ist. Von Giovios Einflußnahme finden wir keine Spur; soweit der Vergleich der erhaltenen Reste seiner kunsthistorischen Schriften mit denen Vasaris schließen läßt, hat der letztere auch in seine Papiere keine Einsicht nehmen können.

Für die Beteiligung Tolomeis oder Amaseos, die, wie Scoti richtig ausführt, von vorneherein sehr unwahrscheinlich ist, haben wir keinen anderen Beleg als die an der angezogenen Stelle von Vasari ausgesprochene Absicht, sie eventuell um Rat zu fragen. So bleiben als Berater nur D. Matteo Faetani und Vincenzo Borghini übrig. In der Beurteilung der Rolle dieser beiden Männer muß ich von Scoti abweichen. Über den ersteren erzählt Vasari nur, daß er sich erboten habe, das Manuskript, soweit es im Frühjahre 1547 fertig vorlag, unter seiner Aufsicht abschreiben zu lassen und es selbst zu korrigieren (di farlami trascrivere a un suo monaco eccellente scrittore e di corregerla egli stesso), was auch geschehen sei, während er selbst in Rimini und Ravenna Bilder und Fresken malte. Was ist nun mit dem trascrivere in buona forma, dem correggere und ridurlo a buon termine gemeint? (VS VII, 685.) Scoti versteht unter diesen Ausdrücken eine ziemlich eingreifende stilistische Umarbeitung. Daß eine solche stattgefunden hat, trachtet er in dem zweiten Teile (esame stilistico dell' opera Vasariana) nachzuweisen. Diese Untersuchungen enthalten wertvolle Bemerkungen, kommen aber zu ungenügenden Ergebnissen, weil der Autor zweierlei Zwecke mit ihnen verfolgen wollte. Er stellt in ihnen die dialektischen, grammatischen und syntaktischen Eigentümlichkeiten seines Stiles fest und verwendet sie dazu, um die von Fremden nicht nur inspirierten, sondern auch verfaßten Stücke aus den Viten auszuscheiden.

Der Gedanke, das Thema stilkritisch anzupacken, ist sehr

glücklich. Nur ist sich der Verfasser einerseits nicht hinreichend klar über die möglichen Resultate einer solchen Fragestellung, anderseits sind die von ihm entwickelten historischen Voraussetzungen, die zur Interpretation dieser Resultate dienen, teils unvollständig, teils irrig. Scoti verwendet nur die syntaktischen Eigenheiten zur stilkritischen Analyse der Viten. Vasari baut lange Perioden, die er aber nicht regelrecht konstruiert; die Übereinstimmung der Satzglieder in Numerus und Casus, die sich aufeinander beziehen sollen, fehlt oft. Mitten im Schreiben wechselt er den Gedanken oder schiebt einen neuen Nebensatz ein, der sich dann nicht der anfänglichen Fügung des Satzes, sondern dem unterdessen veränderten Sinne anpaßt und so das syntaktische Gerüst sprengt. Anakoluthe oder ein sehr freier Gebrauch der relativen Anknüpfungen, Konstruktionen nach dem Sinne, anderseits unkorrekte Verkürzungen und Zusammenziehungen, die der Sprechweise des täglichen Lebens entstammen, sind die hauptsächlichsten Merkzeichen der affektiven Syntax Vasaris. Er schreibt aber nicht immer ungezwungen, sondern versucht auch häufig die rhetorische Prosa gewisser zu seiner Zeit führender Literaten nachzuahmen. Der Einfluß, den Aretin in der Zeit von 1532 bis 1537 auf ihn ausübte, hätte verdient, mehr hervorgehoben zu werden. So finden wir Pleonasmen, Superlative, künstliche Inversionen, die Versetzung der Zeitwörter an das Ende lang ausgesponnener Sätze, wenn er als Schriftsteller wirken will.

Vasaris Prosa wird durch diese von sorgfältig gewählten Beispielen begleiteten Auseinandersetzungen gut charakterisiert. Genügen sie aber, um Partien, die sich mit ihnen nicht vertragen, als Einschübe zu erkennen? Man kann dem Verfasser zugeben, daß gewisse Stellen wie die Conclusione oder der Eingang zum Leben Tafis eine Beherrschung der Sprachregeln zeigen, die in den Viten und den Briefen sonst sehr selten ist. Was läßt sich daraus schließen? Daß diese Stücke nicht von Vasari entworfen sind oder daß sie ein anderer korrigiert und in die rechte Form gebracht hat? Scoti drückt sich über diesen Punkt nicht klar aus, neigt aber mehr zu der ersteren Vermutung. Abgesehen davon, daß gegen den Einwand, daß sich Vasari ja zusammengenommen und auch manchmal korrekter als sonst gewöhnlich geschrieben haben kann, nicht viel

einzuwenden ist, fehlt dazu in der Kette des Beweises ein Glied; damit er sich schließe, muß man entweder die Ähnlichkeit jener Stellen mit dem Stile desjenigen, der für sie als Autor in Betracht kommt, aufdecken oder mindestens wahrscheinlich machen, daß sie ihrem Inhalte nach nicht von Vasari herrühren können.

Über die Persönlichkeit des Korrektors hat Scoti eine Vermutung, an der er starr festhält. Unter den Farnesischen Literaten dürfe man ihn nicht suchen; Caro habe diese Rolle, die ihm Vasari zugedacht hatte, höflich, aber bestimmt abgewiesen (was sich aus den beiden oben zitierten Briefen nicht herauslesen läßt). Mit Borghini und dem florentinischen Schriftstellerzirkel habe Vasari in der Zeit von 1546 bis 1549 keine Beziehungen anknüpfen können, weil er erst kurz vor dem Beginn des Druckes nach Florenz gekommen sei. So bleibe allein D. Matteo Faetani, der Montolivetaner, übrig, unter dessen Aufsicht das Manuskript kopiert wurde. Von ihm rühren die ampollosen Proömien her, er habe dort Hand angelegt, wo der Stil der Viten schulmäßig korrekt wird.

Gegen diesen Beweis ist nun vor allem einzuwenden, daß Scoti das Itinerar Vasaris von 1547 bis 1549 nicht richtig rekonstruiert hat. Die Hauptquelle für diese Lebensperiode ist der betreffende Abschnitt der Selbstbiographie, in dem aber die Ereignisse nicht chronologisch erzählt, sondern durcheinander geworfen sind. Es heißt dort, daß er von Rimini (Sommer bis Herbst 1547) nach Arezzo zurückkehrte, um sein Haus auszumalen. Im Jahre 1548 habe er die Hochzeit der Esther für das Kloster S. Fiora e Lucilla in Arezzo gemalt. In dieselbe Zeit fällt das Bildnis des Luigi Guicciardini, den er porträtierte, weil ihm dieser in demselben Jahre (also 1548) als Kommissär von Arezzo beim Ankaufe des Landgutes Frassineto beigestanden war. Diesem Werke folgt eine Altartafel für Castiglione Aretino; zu gleicher Zeit leitete er die Anlage einer großen Pflanzung in Monte San Savino für den Kardinal del Monte, damals Legaten von Bologna. Nach Vollendung dieser Arbeiten geht er nach Florenz, malt hier eine Prozessionsfahne für eine Aretinische Bruderschaft, die nach Arezzo geschickt wird und dort in seinem Hause die Bewunderung des durchreisenden Kardinals d'Armagnac erregt, den Adonis für Annibale Caro,

um den ihn dieser schon lange vorher in einem seither gedruckten Briefe ersucht hatte, und mehrere Bilder für Privatleute. Nach der Beendigung dieser Arbeiten reist er nach Bologna, um den Kardinal del Monte zu besuchen, der ihn bestimmt, die Tochter des Francesco Bacci zur Frau zu nehmen. Nach seiner Rückkehr nach Florenz beschäftigt er sich mit Bildern für Altoviti, Bernardetto de' Medici u. a. sowie mit dem großen Tafelbilde, das Gismondo Martelli testamentarisch für seine Kapelle in S. Lorenzo gestiftet hatte. Unterdessen wünscht der Herzog Cosimo, die fast beendeten Viten gedruckt zu sehen. Lorenzo Torrentino übernimmt sie und ist mit dem Satze noch nicht am Ende der Einleitung angelangt, als Papst Paul III. stirbt.

Scoti hält diese Erzählung für chronologisch richtig und versteht unter quella state, in der die Prozessionsfahne für Arezzo entstanden ist, den Sommer 1549; eine Bestätigung dafür liege darin, daß das dieser Fahne folgende Bild lange Zeit nach dem Briefe Caros vom 10. Mai 1548 gemalt worden sei. Seine Voraussetzung wird aber dadurch hinfällig, daß Luigi Guicciardini erst im Jahre 1549 Kommissär von Arezzo war und die Prozessionsfahne in das Jahr vorher fallen muß, da der Kardinal d'Armagnac laut Ciacconius Italien im Jahre 1548 besuchte. Das Bildnis Guicciardinis kann also unmöglich auf die Tafel mit der Hochzeit der Esther folgen, die Vasari am 13. Juli 1548 übernahm. Vasari registriert hier die Werke, die er während der ganzen Zeit seit seiner Rückkehr von Rimini bis zur Übersiedlung nach Rom in Arezzo gemacht hat an einer Stelle, statt immer wieder zu vermelden, daß er nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt sei. Aber auch die Zahl der Aufenthalte in Florenz ist nicht richtig. Annibale Caro richtet die beiden Briefe vom Dezember 1547 und 10. Mai 1548 nach Florenz. Am 14. März 1548 nahm Vasari die Restsumme für eine Tafel im Dom zu Pisa entgegen; da der Zahlungsvermerk keine Ausgabe über einen Prokurator enthielt, so ist wohl zu vermuten, daß sich der Maler selbst nach Pisa verfügt hat. Nimmt man hinzu, daß Vasari im Herbste Arezzo aufzusuchen pflegte, daß er demnach von Rimini eher im Spätherbst 1547 als in den ersten Monaten des Jahres 1548 zurückgekehrt sein wird, so erscheint die Ausmalung seines eigenen Hauses, die

ihn nach der Selbstbiographie während der ganzen ersten Hälfte des Jahres 1548 beschäftigt haben müßte, als eine zu kleine Arbeitsleistung für den pinselgewandten Maler. Mehrere Gründe sprechen demnach dafür, daß Vasari den Winter von 1547 auf 1548 in Florenz zugebracht habe. Von da wird er dann im Sommer nach Arezzo zurückgegangen sein. Im Spätsommer (quella state knüpft dann an die Datierung der Hochzeit der Esther an) ist er wieder in Florenz, im Winter 1548 bis 1549 wohl in Arezzo. Im Frühjahr 1549 wird er dann mit Luigi Guicciardinis Hilfe Frassineto erworben haben. In diese Zeit fällt der Beginn der Praktiken wegen seiner Heirat, in die uns ein von Scoti übersehener Brief Vasaris an Luigi Guicciardini Einblick gewährt. Er ist unmittelbar nach Vasaris Ankunft in Florenz geschrieben und wird wohl in das Frühjahr oder den Frühsommer 1549 gehören. Aus ihm erhellt, daß Guicciardini die Verhandlungen mit den Verwandten der in Aussicht genommenen Braut anknüpfte und hierbei von D. Miniato Pitti unterstützt wurde. Vasari zweifelte lange, ob er sich zu diesem Schritte entschließen sollte; in einem von Scoti im Auszuge veröffentlichten, wohl an Borghini gerichteten Blatte erwägt er die Gründe, die dagegen sprechen. Noch im September 1549 hatte er sich nicht entschieden und fragte Aretin um Rat. Wenn es buchstäblich richtig sein sollte, daß erst der Kardinal del Monte seine Bedenklichkeiten überwunden hat, so wird der von Scoti aufgefundene Brief, in dem er Borghini mit dem Abschluß der Bedingungen des Verlöbnisses betraut, in den Herbst 1549 zu setzen sein.

Aus unserer Rekonstruktion von Vasaris Itinerar während der Jahre 1547 bis 1549 folgt demnach das gerade Gegenteil von dem, was Scoti behauptet. Vasari war in dieser Zeit mindestens dreimal und immer durch mehrere Monate in Florenz. Die Annahme, daß er während dieser Periode keinen Verkehr mit den Florentiner Literaten gepflogen haben kann, ist mithin hinfällig, ebenso die Folgerung, daß niemand anderer als D. Matteo das Manuskript der Viten durchzusehen imstande war. Über seinen Anteil läßt sich nach den vagen Aussagen Vasaris nichts Sicheres mutmaßen. Dagegen steigt die Wagschale zugunsten Borghinis. Wann Vasari und Borghini einander kennen gelernt haben, ist ungewiß. Wir finden sie 1549 schon

in so vertrautem Verhältnis, daß der letztere als Ehewerber für jenen auftreten konnte. Dieser Umstand deutet auf eine längere Bekanntschaft und nichts steht der Vermutung im Wege, daß Vasari sich schon geraume Zeit früher mit ihm über sein Werk beraten habe. Über den Anteil, den er an der Vollendung der Viten genommen hat, erlauben die höchst interessanten Schriftstücke, die Scoti entdeckt hat, zusammen mit einem Briefe Vasaris, dessen Bedeutung er nicht erkannt hat, ein sicheres Urteil. Das früheste Stück dieser Reihe ist das zuletzt genannte Billett Vasaris an Borghini, das ich in den Februar 1550 setze. Vasari hat es kurz vor seiner Abreise nach Rom in höchster Eile geschrieben. Er bittet darin den Freund um folgende sechs Dinge: 1. möge er für ihn um eine gute Reise und glückliche Aufnahme in Rom beten; 2. möge er den beiliegenden Epilog (die Conclusione) durchsehen, einrichten und an Giambullari schicken; 3. möge er das Register und das Verzeichnis der Druckfehler vollenden und für den Neudruck eines Blattes in dem Abschnitte über die Skulptur sorgen; 4. möge er sich des Titels für das ganze Werk annehmen; er wolle hier Giorgio Vasari pittore Aretino und nicht schlechtweg Giorgio Vasari heißen, wie auf dem Titelblatte des dritten Teiles; 5. möge er ohne Rücksicht nach seinem Gutdünken Änderungen und Verbesserungen anbringen und 6. Adriani an die Epitaphien erinnern, um die er (Vasari) ihn ersucht habe. Wie Borghini den Aufträgen seines Freundes nachkam, zeigt ein Brief, der als Antwort auf eines der ersten Schreiben Vasaris aus Rom dient und den Scoti zum ersten Male veröffentlicht. Er tröstet ihn darüber, daß er die Viten dem Herzog und nicht dem Papste gewidmet habe, der solcher Dinge noch nicht müde sei und sie besser belohnt hätte und versichert ihn, daß er an dem Register im Verein mit Giambullari arbeite. Aus diesen Schriftstücken geht hervor, daß Borghini nicht nur den Druck leitete, sondern alles, was an dem Manuskript noch fehlte, zu ergänzen hatte. Vasari erteilt ihm ausdrücklich die Ermächtigung, Korrekturen und Verbesserungen anzubringen, und übersendet ihm eine Skizze der Conclusione zur Ausarbeitung. Dieses Nachwort zeichnet sich nun tatsächlich durch eine Prosa aus, wie sie die auf die Feinheit ihres Stils eifersüchtigen Literaten schreiben, und enthält überdies nicht einen

der charakteristischen syntaktischen Fehler Vasaris. Daß Borghini derjenige war, der es in diese Form gebracht hat, ist durch das von Scoti übersehene Blatt sichergestellt. Dadurch erhält auch die Vermutung, daß die Widmung von demselben Schriftsteller sprachlich umgestaltet worden sei, die größte Wahrscheinlichkeit; ein von der gedruckten Fassung abweichender Entwurf, den der Verfasser mitteilt, rührt wohl von dem Spedalingo der Innocenti her. Jene beiden Briefe verraten uns aber noch den Namen eines anderen Helfers, den man bisher nie mit den Viten in Zusammenhang gebracht hat: Pierfrancesco Giambullari, der gleich seinem Freunde Gelli zu den Hofliteraten Cosimo I. gehörte, war als oberster Revisor über Borghini gesetzt und hatte die Änderungen, die der letzte vornahm, zu begutachten. Neben Borghini und Giambullari beteiligten sich aber noch zwei andere Florentiner mit poetischen Beiträgen an den Viten, Antonio Segni und G. B. Strozzi d. ä. Scotis Behauptung, Vasari habe in den Jahren, in denen er sein Werk ausgestaltet hat, keine Beziehungen zu den florentinischen Schriftstellern pflegen können, ist mithin nach keiner Richtung haltbar; denn die einzigen Männer, für deren Anteil an den Viten wir sichere Anhaltspunkte besitzen, sind die beiden Florentiner Borghini und Giambullari, zu denen noch Caro, Segni, Strozzi und wahrscheinlich auch Adriani, mit Ausnahme Caros lauter Florentiner, als Verfasser von Epitaphien kommen.

Wir haben die Frage nach den Namen von Vasaris Korrektoren so breit behandelt, weil Scoti sich nur um sie kümmert. Unsere Untersuchungen haben nur ergeben, daß das Manuskript der Viten durch verschiedene Hände gegangen ist und dabei an einigen Stellen in stilistischer Beziehung umgestaltet worden ist. Nirgends aber ließ sich bisher nachweisen, daß diese Abänderungen sich auch auf den Inhalt erstreckt haben. Scoti stellt eine Reihe von Einleitungen zu einzelnen Viten zusammen, deren Stil ihm von dem Vasaris abzuweichen scheint und meint, sie seien von Faetani verfaßt. Aber die Gedanken, die sie aussprechen, decken sich so sehr mit den Ansichten Vasaris, daß man höchstens annehmen kann, daß einer der Korrektoren ein Konzept Vasaris in derselben Weise zurechtgestutzt habe, wie

Borghini das Nachwort. Im Grunde interessieren uns nicht die Namen derjenigen, die Vasaris stilistische Schnitzer ausgemerzt, sondern die Mitarbeiter, die ihn mit Nachrichten über Dinge versehen haben, die er selbst nicht erfahren oder erforschen konnte. Zu diesem Zwecke müßte man die innere Entstehungsgeschichte der Viten analysieren und die verschiedenen Quellen, aus denen ihr Material herstammt, zu erkennen suchen, um zu entscheiden, wo er sich auf die ältere kunsthistorische Literatur, wo er sich auf Urkunden oder Inschriften, auf die mündliche Überlieferung, auf Autopsie oder auf schriftliche Relationen anderer stützt. Scotis Darstellung der Genesis der Viten bleibt an Äußerlichkeiten haften, weil er diese Seite des Problems gar nicht ins Auge gefaßt hat.

Bevor wir uns den Abschnitten von Scotis Arbeit zuwenden, die sich mit dem Examen der Umarbeitung der Viten befassen, müssen wir noch eine chronologische Frage prüfen, die bisher noch nicht befriedigend beantwortet wurde. Ich meine das Datum des Erscheinens der ersten Auflage. Ihr Titel trägt in beiden Bänden die Jahreszahl 1550. Am Schluß des zweiten Bandes findet sich aber folgender Vermerk: Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressor Ducale del mese di Marzo l'anno MDL. Löst man dieses Datum nach florentinischem Stile auf, so ergibt sich das Jahr 1551 als Zeitpunkt der Beendigung des Druckes; die Jahreszahl auf den Titeln wäre dann gleichfalls ab incarnatione zu verstehen. Die meisten, unter ihnen auch Domenico Moreni, der Bibliograph der Torrentinoschen Offizin, kehren sich an diese Einwendung nicht und halten daran fest, daß die Viten 1550 veröffentlicht wurden. Neuerdings haben einzelne Forscher die zweite Auslegung bevorzugt. Milanesi schwankt zwischen beiden Daten. Frey spricht sich entschieden für das Jahr 1551 aus mit der Begründung, daß die Zeit vom Herbste 1549 bis zum März 1550 für den Satz eines so ausgedehnten Werkes nicht genügt haben könne. Scoti schließt sich dieser Ansicht mit der Bemerkung an, daß der herzogliche Drucker stets ab incarnatione datiere. Weder Frey noch Scoti haben aber gesehen, daß sich die Frage nicht so einfach erledigen läßt; beide Datierungen haben mancherlei gegen sich. Da ich eine endgiltige Lösung nicht zu geben vermag, so will ich hier wenigstens

die Gründe, die für und gegen jede derselben sprechen, anführen, um einem sachkundigen Beurteiler die Entscheidung zu erleichtern.

Die Schwierigkeit wäre am einfachsten behoben, wenn es nachzuweisen gelänge, daß das Torrentino wirklich ausnahmslos ab incarnatione datiere. Dieser Nachweis ist aber, wenigstens auf Grund des Materiales, das die Bibliographie Morenis enthält, nicht zu erbringen. Moreni selbst berücksichtigt diese Eventualität gar nicht, sondern reiht die Drucke nach der Jahreszahl ein, die das Titelblatt trägt. Die Jahreszahlen der Druckvermerke am Ende der Bände stimmen stets mit denen der Titel überein; [1]) sie können demnach zur Entscheidung der Frage nicht herangezogen werden. Sucht man diese auf andere Weise, etwa durch den Vergleich mit den Daten der Widmungen und Briefe der einzelnen Werke zu deuten, so wird es wahrscheinlich, daß Torrentinos Gebrauch schwankt. Nur in zwei Fällen ist die Titeldatierung sicher florentinisch und muß gegenüber der gewöhnlichen um ein Jahr vermehrt werden: bei den quatro Lezioni des Annibale Rinuccini vom Jahre 1561, deren Widmung zu Perugia am 10. März 1562 abgefaßt ist, und bei der Leichenrede des Pietro Vettori auf die am 17. Dezember 1562 verstorbene Eleonora de' Medici, die Gemahlin Cosimos, die nach dem Titel IIII K. Jan. 1562 gehalten wurde. Dagegen sind die Gedichte auf den Tod dieser Dame und ihrer beiden Söhne, die Lodovico Domenichi mit einer Widmung vom 30. Januar 1563 einbegleitete, wohl wirklich in diesem Jahre und nicht im nächstfolgenden ausgegeben worden. Ebenso stammt die unvollständige Ausgabe der Hieroglyphica des Pierio Valeriano, die ein Brief Domenichis vom 25. Januar 1556 eröffnet, aus dem Jahre 1556, weil die vollständige Ausgabe in 52 Büchern in demselben Jahre in Basel erschien. Wenn G. B. Gelli seiner vierten Vorlesung über Dantes Inferno einen Brief vom ersten Tage des Jahres 1558 vorausschickt, so kann damit nur der Neujahrstag 1558 (st. c.) gemeint sein. Beispiele dieser Art, die sich leicht

[1]) Ausnahmen, wie der erste Band von Simone Fornaris Ariostkommentar, der am Titel die Jahreszahl 1549 trägt, während der Druck laut Vermerk auf der letzten Seite erst im Juni 1550 beendet wurde, beweisen nichts für unseren Fall.

vermehren lassen, stellen sich der unbedingten Anwendung der florentinischen Datierungsweise auf die Torrentinoschen Ausgaben entgegen. Solange nicht das Gegenteil nachgewiesen ist, haben wir in jedem einzelnen Falle zu untersuchen, welche Zählung sich mit den übrigen Daten des betreffenden Druckes am besten verträgt, und es besteht mithin kein Zwang, den Druckvermerk in Vasaris Viten auf das Jahr 1551 zu deuten.

Für das letztere Datum spricht allerdings der Grund, den Frey geltend gemacht hat und der auf den ersten Blick besticht. Am 10. November 1549 war nicht einmal der Satz der 110 Seiten der theoretischen Einleitung vollendet; es erscheint daher kaum denkbar, daß das ganze, samt dem Register mehr als 1000 Seiten umfassende Werk vier oder bestenfalls fünf Monate später schon fix und fertig war. Trotzdem stellt sich diese Eventualität nach reiflicher Erwägung als die wahrscheinlichere heraus. Überblickt man die Leistungen der Torrentinoschen Druckerei in den Jahren ihrer stärksten Fruchtbarkeit, d. i. zwischen 1548 und 1554, so muß man gestehen, daß sie tatsächlich imstande war, 1000 Seiten binnen 5 bis 6 Monaten zu drucken. Sie bewältigt, wenn wir an der gewöhnlichen Datierung festhalten, folgende Monatsmittel: im Jahre 1548 ca. 180 Oktav-, 50 Quart- und 40 Folioseiten; im Jahre 1549 430 Oktav-, 100 Quart- und 35 Folioseiten; im Jahre 1550 200 Oktav-, 180 Quart- und 140 Folioseiten; im Jahre 1551 370 Oktav-, 160 Quart- und 220 Folioseiten. Verschieben wir die Datierungen durch die Auflösung nach florentinischem Stile, so erhalten wir folgende Monatsmittel: im Jahre 1548 140 Oktav-, 50 Quart- und 40 Folioseiten; im Jahre 1549 300 Oktav-, 90 Quart- und 35 Folioseiten; im Jahre 1550 370 Oktav-, 95 Quart- und 100 Folioseiten; im Jahre 1551 330 Oktav-, 200 Quart- und 260 Folioseiten. Aus dem Vergleiche beider Reihen sieht man, daß man das von Frey erhobene Bedenken nicht beseitigt, wenn man den Druck statt über 6 über 18 Monate ausdehnt, weil die Druckerei im Jahre 1551 fast doppelt so stark in Anspruch genommen worden ist, als in dem vorhergehenden Jahre.

Daß die Viten im März 1550 zu Ende gesetzt waren, ist also möglich. Wahrscheinlich wird aber diese Datierung aus den zwei schon oben angeführten Briefen Vasaris und Bor-

ghinis. Jenes von Scoti übersehene Billett kann nur in die ersten Tage des Februar 1550 gesetzt werden. Am 7. Februar wurde Julius III. zum Papst erwählt; Vasari, der sich damals in Arezzo befand, begab sich gemäß seiner mit dem Kardinal del Monte getroffenen Verabredung sofort nach Florenz, um sich vom Herzog zu beurlauben, und ging dann unverzüglich nach Rom, wo er der Krönung des neuen Papstes am 21. Februar bereits anwohnte. Weil er wegen seiner eiligen Abreise nicht alles mit Borghini, der offenbar schon früher die Leitung des Druckes übernommen hatte, mündlich besprechen konnte, ließ er ihm jenes Merkblatt zurück, das mithin zwischen dem 7. und 21. Februar niedergeschrieben worden ist. Damals stand der Satz bereits im dritten Teile, da das Titelblatt desselben vorlag und nicht mehr geändert werden konnte; Vasari beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Register, dem Druckfehlerverzeichnis und dem Vorwort. Aus den Bitten, die er an Borghini richtet, gewinnt man den Eindruck, daß er die Beendigung des Druckes als nahe bevorstehend ins Auge faßt. Durch diesen Brief wird die Datierung der Viten nach florentinischem Stile unmöglich. Denn, wenn der Druck im Februar 1550 schon so weit vorgeschritten war, wie jener es erkennen läßt, so hätte eine durch irgendein bedeutsames, uns vollkommen unbekanntes Ereignis motivierte Unterbrechung stattfinden müssen, um seinen Abschluß bis in den März 1551 zu verzögern. Wer an der florentinischen Datierung festhält, verwickelt sich überdies in ein Gestrüpp von Unwahrscheinlichkeiten. Vasari war etwa vom Anfang August bis zum Oktober 1551 in Florenz; es wäre unerklärlich, warum er während dieser drei Monate den schon seit mehr als einem halben Jahre laufenden Druck nicht beschleunigt hätte und was für ein neues Hindernis seine Vollendung von neuem hinausgeschoben haben sollte. Das Merkblatt für Borghini müßte dann Ende Oktober oder Anfang November datiert werden; die Anspielungen auf die Übersiedlung nach Rom, der Hinweis auf die kurz vorher erfolgte Papstwahl in Borghinis Antwort wären unverständlich. Durch diese Erwägungen sehe ich mich veranlaßt, an dem Jahre 1550 für die Drucklegung der Viten festzuhalten und muß Scotis apodiktischen Erklärungsversuch zugunsten der Zählung ab incarnatione ablehnen.

Den beiden unbefriedigenden Kapiteln über die erste Ausgabe der Viten folgen die beiden besten des Buches über die Entstehungsgeschichte der zweiten Auflage und ihr Verhältnis zu Borghini. Scoti trägt hier die mannigfachen Nachrichten aus dem Briefwechsel Vasaris, sowie die zahlreichen indirekten Daten aus den Viten selbst, die das allmählige Fortrücken der Arbeit veranschaulichen, mit großem Fleiße zusammen. Der Druck der beiden ersten Teile, die das Trecento und Quattrocento umfassen, war schon im Jahre 1564 vollendet. Der Fortsetzung stellten sich die umfangreichen Vorbereitungen für die Hochzeit des Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich hindernd entgegen, die Vasari gemeinschaftlich mit Borghini zu leiten hatte. Zu Beginn des Jahres 1566 scheint der Satz wieder aufgenommen worden zu sein; jedenfalls lag ein gegenüber der ersten Auflage stark erweitertes Manuskript vor, in das Vasari die Ergebnisse seiner Reisen nach Oberitalien (April bis Mai 1566) und Rom (1567) eintrug. Da er seit seinem Eintritt in die Dienste Cosimo I. als Künstler außerordentlich stark in Anspruch genommen war, so konnte er der Umarbeitung der ersten Auflage nicht die nötige Sorgfalt zuwenden und mußte sich damit begnügen, die neuen Notizen, die ihm von allen Seiten zuströmten, äußerlich mit dem alten Texte in Übereinstimmung zu bringen; daher die vielen Inkonsequenzen, Widersprüche, Nachträge und die Vieldeutigkeit der chronologischen Anspielungen. Besonderes Interesse beansprucht hier die Frage nach den Mitarbeitern. Während Vasari ihre Namen in der ersten Auflage verschweigt, setzt er in der zweiten einen besonderen Stolz darein, den Leuten, die ihn mit Auskünften unterstützt haben, öffentlich zu danken. Scotti hat richtig erkannt, daß unter diesen Auskünften in mehreren Fällen nicht mündlich mitgeteilte Nachrichten, sondern lange Relationen zu verstehen sind, die Vasari wörtlich oder mit leichten Umarbeitungen seinem Texte einverleibte. So rührt die Beschreibung der Miniaturen Attavantes in einem Kodex des Silius Italicus aus der Bibliothek von S. Michele in Murano von Cosimo Bartoli her; der Abschnitt über die friulanischen Künstler im Leben Pordenones hat G. B. Grassi zum Verfasser; Fra Marco de' Medici und Danese Cattaneo haben das Kapitel über

Fra Giocondo und die veronesischen Künstler fast allein bestritten. Alle diese Teile geben sich auch durch ihre stilistische Faktur als Arbeiten Fremder zu erkennen. Allerdings erschöpft diese Liste die Reihe der von fremder Hand konzipierten Zusätze nicht; doch hätte ihre Vervollständigung das Eingehen auf inhaltliche Kriterien zur Voraussetzung gehabt, was der Verfasser hier wie bei der ersten Auflage vermeidet. Der wichtigste Mitarbeiter, der Vasari bei der Umarbeitung von Anfang an und in allen Stadien derselben beraten und unterstützt hat, ist Borghini. Die Freundschaft und Verehrung für diesen Mann ist das schönste Zeugnis für Vasaris Charakter. Seit seiner Rückkehr von Rom unternahm Vasari nichts, ohne vorher die Meinung des Spedalingo einzuholen. Mit ihm besprach er alle seine Pläne; er mußte sich an der neuerrichteten Zeichenakademie als Stellvertreter Cosimos beteiligen; selbst bei dem Umbau des Palastes wünschte Vasari sein Parere zu hören. Bisher war bekannt, daß er die „Erfindungen" zu den Dekorationen beim Einzuge der Giovanna d' Austria, für die Fresken und die Decke des großen Saales im Palaste und für einen Teil der Fresken geliefert hat, die Vasari im Vatikan ausführte. Scoti, der die zahlreichen Manuskripte Borghinis durchgesehen hat, fand ein ganzes Heft, in dem dieser mythologische und allegorische Szenen beschreibt, die ihm für Bilder geeignet erschienen und von denen Vasari zwei (die Schmiede des Vulkan in den Uffizien und die Herabkunft des hl. Geistes in S. Croce) ausgeführt hat. Es unterliegt demnach gar keinem Zweifel, daß auch das Programm für die historischen und mythologischen Fresken in dem Appartemento degli Elementi und den anderen von Vasari dekorierten Räumen des Palazzo Vecchio von Borghini herrührt. Der Anteil, den er an der Umarbeitung der Viten genommen hat, war für jeden, der den Briefwechsel Vasaris durchgesehen hat, in allgemeinen Zügen bestimmt; schon aus ihm ergab sich, daß er zuzeiten das ganze Manuskript bei sich gehabt hat und daß die zahlreichen Glättungen und Abschleifungen des Ausdruckes auf niemand anderen als ihn zurückgehen können. In den Viten wird selbst häufig auf seine Beiträge verwiesen. Zwei von Scoti entdeckte Blätter mit der Aufschrift per le Vite di m. Giorgio beweisen, daß er Nachrichten über Kunstwerke

aus Historikern für Vasari auszog und sogar für die theoretische Einleitung längere Entrefilets verfaßte. Das eine enthält eine Zusammenstellung über die Bautätigkeit der Langobardischen Könige nach dem Geschichtswerke des Paulus Diaconus (was Scotti nicht bemerkt), das andere ist eine mit einigen neuplatonischen Floskeln garnierte Abhandlung über die Würde und Bedeutung der Zeichnung, die fast unverändert in das erste Kapitel über die Malerei aufgenommen worden ist. Den weiteren Folgerungen, die sich aus diesen Proben über das Verhältnis Vasaris zu den zahlreichen, teils Villani, teils anderen Schriftstellern entlehnten Stellen ergeben und die zu der Frage führen, ob Borghini für die phantastische Rekonstruktion der Geschichte der italienischen Architektur im 13. und 14. Jahrhundert mitverantwortlich ist, ist der Verfasser ausgewichen.

Das nächste Kapitel, das über die Quellen der Viten handelt, ist sehr mager ausgefallen. Der Verfasser hebt zwar ausdrücklich hervor, daß er eine eingehende Analyse der Quellen nicht beabsichtigt habe, und beschränkt sich darauf, Vasaris Quellenzitate zusammenzustellen und seine historischen Hilfsmittel im allgemeinen zu charakterisieren. Ohne übermäßige Ansprüche zu stellen, hätte man aber gerade auf diesem heiklen Gebiete etwas mehr Sorgfalt verlangen können. Die hübschen Beobachtungen über die Tendenz der Viten und den Maßstab, nach dem sie als historische Leistungen zu beurteilen sind, entschädigen nicht für die zahlreichen schiefen und falschen Behauptungen. Es hat keinen Zweck, die einzelnen Verstöße des Autors hier zu registrieren oder zu widerlegen, um so mehr als ich dieses Thema an anderer Stelle ausführlich zu behandeln hoffe.

Das letzte Kapitel des ersten Teiles ist den Briefen, den „Ragionamenti“ und den Dichtungen Vasaris gewidmet. Sehr willkommen und beherzigenswert ist die Analyse des Manuskriptes der Riccardiana in Florenz, das eine von dem Cavaliere Giorgio Vasari zusammengestellte Sammlung von 48 Briefen seines Oheims enthält, die wahrscheinlich stilistisch überarbeitet worden sind und besonders, was die Datierung anlangt, mit Vorsicht benützt werden müssen. Über die Ragionamenti faßt sich der Autor ziemlich kurz; nach einer korrekten Darstellung der äußeren Entstehungsgeschichte gibt er die Re-

sultate der Vergleichung des Textes, den der Neffe Vasaris im Jahre 1588 veröffentlicht hat, mit der in den Uffizien erhaltenen, von Bernardo de' Medici korrigierten Handschrift. Auffallend ist nur, daß der Verfasser ihre Abhängigkeit von Boccaccios genealogia deorum und von den Geschichtswerken des Macchiavell und Giovio nicht bemerkt hat. Auch der Abschnitt über Vasaris Poesien, die Scoti aus einem bisher unbekannten Kodex der Riccardiana herausgegeben hat, ist dürftig; man hätte erwarten dürfen, daß er seinen schönen Fund wenigstens in Hinsicht auf die literarischen und biographischen Beziehungen, über die jene 44 Kompositionen Aufschluß geben, ausgebeutet hätte.

Über den Wert und die Richtigkeit des zweiten Hauptteiles der Arbeit muß ich mich des Urteiles enthalten. Über die Verwendung stilkritischer Argumente zur Ausscheidung der Partien der Viten, die nicht von Vasari verfaßt sind, habe ich oben gesprochen. Man wird in diesen Kapiteln viele treffende Bemerkungen und anregende Beobachtungen finden; die Resultate, zu denen der Verfasser gelangt, bedürfen aber, wie bereits entwickelt wurde, teils der Korrektur, teils der Stütze durch weitere aus der Analyse des historischen Stoffes zu gewinnende Gründe.

Das Buch Scotis sei jedem, der sich mit Vasari zu beschäftigen hat, schon wegen der langen Reihe neuer Dokumente, die er teils in den Anmerkungen, teils in den Anhängen veröffentlicht, empfohlen. Wenn es auch mehr Fragen aufwirft als es löst, so weist es doch mit seinen Mängeln auf ein dankbares Feld hin, das man in Zukunft eifriger, als es bisher geschehen ist, bebaut wissen möchte.







